الافتتاحية

العولمة الفكرية والعولمة الاقتصادية

رئيس التحرير



هل هناك بلد في العالم لم تترجم إليه أوابد اليونان كالإلياذة والأوديسا؟ وهل هناك من فلسفة في العالم لم تمر على فلسفة أفلاطون وأرسطو و«خطاب المنهج» لديكارت ، أو «اعترافات» «روسو» و«بؤساء» فيكتور هيجو ؟

لماذا لم يضج العالم ويقف في جه هذه الروائع بذريعة أنها تغزو خصوصياته وتدخل في نسيج إبداعه المحلي ، أو تؤثر في نمط حياته وسلوكه؟ لماذا لم يقف أمام هذه «العولمة» الأدبية والفلسفية كما يقف اليوم في وجه «العولمة» الاقتصادية والمالية وما ينتج عنهما من عولمة ثقافية؟ لم تكون العولمة هنا ضارة وهناك نافعة؟ ولم نتحدث هنا عن تفاعل ثقافي ، وفي الاقتصاد نتحدث عن «غزو» ؟ ولا نتحدث عن «تفاعل اقتصادي أو مالي».

أزعم أن عولمة الروائع الأدبية والفلسفية (والفكرية عموماً) أخطر بكثير من العولمة الاقتصادية والمالية. فما يدخل العقول أخطر بكثير مما يدخل الجيوب.

نعرف جيداً أن الغزو الاستعماري في القرن التاسع عشر وخلال النصف الأول من القرن العشرين كان يُسبقُ دائماً بتمهيد ثقافي : بعثات تبشيرية ، استشراق ، بعثات خيرية الخ. وهذا الأمر لم يتغير في أيامنا هذه. فالاستعمار الحديث يمهد لنفسه في الدول التي يريد السيطرة عليها عبر قرارات أممية ظاهرها حقوق الإنسان وباطنها تحقيق المصالح الاقتصادية وغيرها.

أرجو أن يكون هذا الموضوع محوراً للعدد القادم من مجلة «الآداب العالمية» ، أي البحث عن الفرق بين «العولمة الفكرية والعولمة الاقتصادية والمالية». وربما يطرح موضوع «تأثير روائع الأدب العالمي» التي ترجمت إلى معظم لغات العالم إن لم تكن كلها، على الثقافات الوطنية ، ومدى تأثرها بها سلباً أم إيجاباً. ■



اللغة: من الممارسة إلى التأليف(*)

فرانسوا راستييه(**)

ت: د. قاسم المقداد(***)

لاشك في أن تغيراً قد أصاب إشكالية «توصيل المعارف» بسبب تضييقنا لمفهوم اللغة.. في مقابل نظرية اللغة ـ الأداة هناك تحويل للمعارف العملية connaissances إلى أدوات وتكنجتها technologisation. حتى لو كانت هذه المعارف العملية مصنفة في موسوعة معينة فهي تبقى تصنيفاً لنصوص منزوعة من سياقاتها، واستعادة معناها يعني التذكير بأنها أفعال منسية، وهنا ينبغي نقد الأنطولوجيا للوصول إلى نظرية الفعل action التي تتجاوز حدود تأهيل الإنسان إلى تكوينه.

اللغة langage مرحلة من مراحل التطور، بينما اللسان langue نتاج فترة تاريخية معينة من غير المستبعد أن يكون مصطنعاً بشكل أو بآخر، يقوم بمراكمة الإبداعات المنقولة وبالتالي مراكمة تجارب قديمة و«رؤى حول العالم».

(*) العنوان الأصلي للنص: LE LANGAGE COMME MILIEU: DES PRATIQUES AUX OEUVRES
المصدر: http: //www. revue-texto. net/Inedits/Rastier/Rastier_Langage. html

(**) فرانسوا راستييه François Rastier (ولد في مدينة تولوز الفرنسية عام 1945) متخصص في علم الدلالة، ودكتور في الألسنية ومدير أبحاث في المركز الوطني للأبحاث العلمية CNRS. يعمل في مجال تأويل المعنى وبعده المعرفي. مؤسس علة الدلالة التأويليsémantique interprétative في الإطار العام لسيميائية الثقافات، وهو مدير مجلة Texto!

(***)أستاذ اللسانيات والترجمة في قسم اللغة الفرنسية في جامعة دمشق.

ربما نشأت اللغة langage عن لقاء غامض بين عنصر من عناصرها (لم يتم العثور عليه بعد)[1] وبين ضغط تطوري يتجاوز بالتأكيد الإبداع الاجتماعي ونقل منظومات العلامات الصوتية. هذا الإبداع يحرر البشر من ضغوط البيئة الطبيعية من جهة، ويشكل الجوار الثقافي أو يعززه، ناقلاً إياه من الزمن التطوري(داروين) إلى الزمن التاريخي (لامارك)، لاعتقادنا بأن نمط «التفسير» الدارويني لا ينطبق على اللسان.

جعلت الداروينية الجديدة من الاستخدام العيني للغة وظيفة ذات قيمة تكيفية ثم حولت هذه الوظيفة إلى علّة. ولكي نقطع مع هذه البديهية الضعيفة التي تؤبد صورة اللغة-الأداة، فيما يلي عرضاً حقيقياً لا يستعيد حكاية ماندوفيل عن النحل بل يتناول النمل الذي يحتل مكانة خاصة لدى منظري علم الاجتماع البيولوجي.

تفرز النملة عن طريق غدتها التالية للبلعوم هيدروكاربورات تمسح بها جسمها كلما قامت بتنظيفه. وخلال تفاعلها اليومي مع النملات الأخريات (عن طريق اللحس أو المقايضة الغذائيةtrophallaxies بشكل خاص) تتبادل معها الهيدروكاربورات. وبذلك تنتشر الرائحة في المستعمرة كلها. وبإيجاز نقول: إن رائحة المستعمرة مركب من الروائح التي تنبعث من كل نملة على حدة حيث تقوم بمسح نفسها بهذه الرائحة التي تتنامى مع الزمن تبعاً للوفيات والولادات. يقوم أعضاء مستعمرة النمل بالقضاء على النملات الغريبات اللائي لا يحملن تأشيرة دخول، أما النملة التي تدهن نفسها فيتم التغاضي عنها.

إذاً، التأشيرة اللازمة لدخول المستعمرة هي اختراع اجتماعي ـ تاريخي، أي مزيج اجتماعي من الهيدروكاربورات الفردية، وهي النتيجة الكيميائية للتفاعل ـ وفي الوقت نفسه هي منتج هذا التفاعل وشرط حدوثه.

وهذا يشبه ما يصيب اللسان الذي يشبه التأشيرة التي تمنحها مستعمرة النمل، ويعود الفضل في استقراره إلى التبادلات اليومية بين أعضاء المجتمع كله. وتعدد التبادلات يخلق وحدة لسانية وفهماً متبادلاً. ويضيف أحد الباحثين في علم

(1) في دماغ الشمبانزي هناك منطقتي بروكا وفيرنيك إضافة لامتلاكها هيمنة الجزء الأيسر الذي نجده عند الإنسان.

الاجتماع البيولوجي قوله إن من يتكلم اللسان يُقبَلُ، وإلا فإنه يُرفَضُ ويعامل معاملة الغريب.

اللسان إذاً، ملازم للعنصر الاجتماعي ومتعال عليه. ولا يمكن للفرد الزعم بقدرته على تعديله تاريخياً إلا إذا كان ديكتاتورياً أو صاحب قرار أوحد. ومع هذا فإن أي استعمال فردي له يحدث فيه شيئاً طفيفاً من التعديل.

اللغة وسط نعيش فيه كما تعيش العصافير في الهواء، وبالتالي فهي ليست أداة: لأن الطفل يولد محاطاً باللسان الذي يسمعه من الآخرين ويتفاعل معه بشكل انتقائي.

إذاً، المجتمع هو وسيلة اللغةlangage، واللغة لا أصل لها، لأنها، إن لم تكن اصل الأشياء فهي على الأقل، أصل أساطير التكوين الداروينية المحدثة أو غير المحدثة. اللغة وسط أو بيئة وليست مجرد ملكة. لذا فظهورها ليس تالياً على ظهور الإنسان مهما حاولنا الغوص بعيداً في علم الأنسال. اللغة ترافق نشوء الإنسان ويتحد أحدهما بالآخر.

إن مفهوم اللغة هذا بوصفها بيئة، يفصلنا عن النظريات الداعية للاستعانة بالخارج. نحن نعرف إن الاتجاه المعرفي قد حافظ على التعارض بين الداخل والخارج بل عززه، لمصلحة الداخلي – المستوى العصبي –عبر اعترافه بتلاؤمه مع الوسط الخارجي الذي قد يكون اجتماعياً (شانيو، ط 2000، يبرر المرونة العضوية للدماغ). مع ذلك، تم استكشاف طرق خارجية في كنف التوجه المعرفي سواء في فلسفة الروح أم في الأنثروبولوجيا المعرفية.

مع ذلك فإنصلاحية المقابلة بين الداخلي والخارجي تبقى موضوعاً للنقاش، إذ المهم في أية مزاوجة هو التفاعل الذي يقود إلى الذيتنة subjectivation من جهة، وإلى الوضعنة objectivationمن جهة أخرى عبر حركتين مرتبطتين تبادلياً. وقد يكون لفرضية التخزين الخارجي، التي قال بها ميرلان دونالد (1991)، وأطروحة التوجه الخارجيexternalisme التي نادى بها أورو (1998)[1]معنى مالو كان التموضع باعثاً للتجديد أو مستعداً لقبوله.

---

(1) نظرية التوجه الخارجي تتبنى الطابع المصطنع والخارجي للعقل البشري وتنتهي إلى أن العقل ذو «جوهر تاريخي وخارجي»: لا جوهر للعقل ولا وجود للجوهر، ولاوجود إلا وجود الثقافة وهو وجود خارجي وداخلي في الوقت نفسه. وبناء على هذا فإن الفرق بين الطبيعة والثقافة يكمن بين الدماغ والعقل. خطأ فلسفة العقلphilosophy of mind يكمن في اختزال العقل بالدماغ :وبالتالي فهذه الفلسفة لا تبلغ هدفها الاختزالي إلا بتدمير موضوعها.

باستثناء الحالة التي ينظر من خلالها إلى اللغة على أنها واقع فردي ونفسي محض (وهو ما يقوم به جماعة تشومسكي وفقاً للتوجه الفردي المنهجي). اللغة، بالدرجة الأولى خارجية عن الفرد. والكفاءة اللغوية عبارة عن استبطان للعامل الاجتماعي - علماً أن التعلم - اللغوي apprentissage linguistique هو عقد اجتماعي مضمر. وبالنتيجة فإن العامل الخارجي يعدل العامل الداخلي بشكل حاسم: فهو يعدله تشريحياًمن خلال التخلق الدماغي épigenèse cérébrale أويعدله ظواهرياً من خلالالتاريخ الشخصي(على سبيل المثال ما قام به بروست من تشكيل لحساسيتنا).

ليس اللسان langue داخلياً أو خارجياً بل مكان يتزاوج الفرد فيه مع جواره، لأن الدوال signifiants خارجية (مع أنها تتكون في الإدراك)، والمدلولات signifiés داخلية (مع أن بناءها يتم انطلاقاً من رأي خارجي).

بما أن اللغة جزء من البيئة التي نؤثر فيها، فإن الروابط بيننا تقوم عبر ممارسات متنوعة تشهد عليها الخطابات والأجناس. وبما أن اللسان مأهول «بالأشياء» الغائبة فإن تثقيف الطفل يتحقق في ممارسة الغيرية والماضي والآخر —أكثر من تحققه في التعبير عن تجربة مزدوجة هنا والآن.

1 – إشكاليتان

منذ أن حدد أرسطو الملفوظات التي يمكن البت فيها من خلال الجدل (الذي تحول إلى منطق) ومنذ أن ألحق الملفوظات الأخرى بالبلاغة، برزت إشكاليتان تتنازعان تاريخ الأفكار اللغوية ما أدى بهما إلى وضع مفهومين مسبقين عن اللغة: الأول يرى فيها وسيلة تصور، والثاني يعدها وسيلة تواصل. المفهوم الأول، باختصار، يحدد المعنى على أنه علاقة تربط الفاعل بالمفعول، والثاني يرى فيه علاقة تربط بين مفاعيل. وبما أن التعريف الأول يستند إلى تراث منطقي وقواعدي فهو يفصل العلامة عن الجملة، وبالتالي يفصل قضية المرجعية عن قضية الحقيقة حتى لو كانتا وهميتين. ولأن التراث يحيل وقائع اللغة إلى قوانين الفكر العقلاني فإنه يقوم علىعملية التعرف cognitionويشكل الاتجاه المعرفي مآله الآخر.

أما الإشكالية الأخرى التي تفتقر إلى تماسك الأولى، وتنتمي إلى التقاليد البلاغية أو التأويلية، فموضوعها النصوص والخطابات في ما تنتجه وتقوم بتفسيره.

ويمكننا القول إنها تركز على التواصل. وهذه الإشكالية تطرح قضايا شروطها التاريخية وآثارها الفردية والاجتماعية على الصعيد الفني بشكل خاص. وبما أن الإشكالية البلاغية/التأويلية نتاج السفسطة وبالتالي نتاج التأويلات القانونية والأدبية والدينية، فهي تعد اللغة مكاناً للحياة الاجتماعية والشؤون البشرية المتعلقة بالقانون والسياسة، و للتاريخ الثقافي والتقاليد والتجديد الذي يدل عليه إبداع النصوص العظيمة وتفسيرها.

هناك إذاً تعارض بين الإشكاليتين، إلى حد ما، يشبه تعارض البلاغة مع الممارسة، وعلوم اللغة مع فنونها – أو بشكل أكثر غموضاً- يشبه تعارض العقل مع الخيال، أو حتى الفضيلة مع الرغبة. باختصار، نطلق على الأولى اسم إشكالية العلامة وعلى الثانية اسم إشكالية النص. ولنتفق على أن الدلالة تُعزى إلى العلامة، والمعنى إلى النص. إذا عمقنا هذا التمييز، نقول إنه لا معنى للعلامة، على الأقل حينما تكون منفصلة، كما ليس للنص دلالة. يمكن لفكرة السياق المؤقتة أن تكون وسيلة لمقابلة هذين المفهومين ببعضهما. الدلالة تنتج عن عملية استبعاد السياق كما نرى في المعجمية lexicologie والمصطلحية terminologie ؛ ومن هنا رهانها الأنطولوجي، إذ عادة ما نميز الكائن من خلال تطابقه مع ذاته. في المقابل، يفترض اعتبار الدلالة تسييقاً[1] contextualisation يبلغ حده الأقصى سواء في المدى اللغوي- السياق يعنى كامل النص – أو في الحالة التي يحددها تاريخ أو ثقافة معينين بمعزل عن المكان والزمان اللذين تهتم البراغماتية بدراستهما. وكما اعتدنا على اعتبار الدلالة علاقة، فسنعدُّ المعنى مساراً. وطبعاً، إذا تكاملت دراسة العلامات مع دراسة النصوص فإن الإشكاليتين، المنطقية-القواعدية، والبلاغية/التأويلية ستختلفان كثيراً، لأن الأولى تتمتع بسلطة واسعة ووحدة قوية ولأن القواعد والمنطق استمرا في تطورهما معاً إلى وقت قريب حول المقولات نفسها مثل مفهومي المقولة والإسناد prédication ووحدة قياس الفئة catégorème ووحدة قياس الركن syncatégorèmeوغيرهما. الإشكالية الثانية لم تعرف الوحدة أبداً، ويبدو أن كل شيء يفصل البلاغة عن التفسيريةherméneutique: كما ينفصل الشفهي عن الكتابي والملفوظية عن التفسير، أي فصل الإصلاح المضاد عن الإصلاح، والإقناع عن

(1) أي وضع شيء، أو موضوع معين في سياق محدد(م).

اللطف، والطبع اللاتيني عن الطبع الألماني الخ. أما ما نعده أساسياً، فهو أن البلاغة والتأويل فنان، أي تقنيتان وليسا فرعين معرفيين مثل المنطق والنحو العام. وعلى هذا فإن إشكالية البلاغي/التأويلي، تكف عن الانتماء إلى البديهيات الأنطولوجية التي تؤسس للإشكالية المنطقية القواعدية: لأنها تقبل الطابع الحاسم للسياقات والحالات، وتقود عندئذٍ، إذا جاز القول، إلى انقطاع أنطولوجي. الفنون والفروع المعرفية العملية، أو التجريبية على الأقل، لا يمكن فهمها إلا ضمن تطبيقات عملية praxéologie، وبالتالي فهي تتطلب أخلاقية معينة.

الجدول العام التالي يلخص التعارض القائم بين هاتين الإشكاليتين:

الإشكاليتان



الإشكالية المنطقية-القواعدية	الإشكالية البلاغية/التأويلية
العلاقة الأساسية	
تمثيل الموضوعات	تأويل
لغة	نص
منظومة	قضية
دلالة	معنى
صيغة الفاعلية	
جدل	فعل
الأسس	
ما وراء الطبيعة	أخلاق
الكائن	الواجب

جدول رقم 1 : إشكاليتان

يبين الجدول أعلاه أن المراجعة الضرورية للمفاهيم العادية للغة تمر عبر تعميق الإشكالية البلاغية/التأويلية.

2 – نظرية الإعلام ونقد الاتصال

في علوم اللغة تحوّل نموذج الاتصال الوضعي إلى حتمية لاشك فيها.. ومثال ذلك تدريس النموذج الوظيفي الذي وضعه جاكبسون ليس للمعلمين فحسب بل للتلاميذ بدءاً بالصف السادس الابتدائي.

1. اللغة الأداة

اتفق الجميع على وصف اللغة بأنها أداة اتصال، كما يقر ليونز به: «من البديهي القول أن اللغة هي أداة اتصال»(1978، ص33).

لكن فكرة الاتصال نفسها، التي تحتل اليوم الساحة، تستحق المساءلة. عادة ما يعرّف الاتصال على أنه نقل للمعلومة: «المنظومات الإشارية الأساسية التي تستخدمها الكائنات البشرية لنقل المعلومة[..] هي الألسن»(المرجع السابق). وتوصيل المعلومة ونقلها، من الناحية التقنية، خاصية إحصائية للإشارةsignal التي لا يجمعها شيء مع الدلالة. ليس هناك مشكلة في هذا الغموض، لأن الترسيمة الكلاسيكية للتواصل تتلخص بنقل الإشارات التي نستنتج قيمتها الدلالية من التغيرات السلوكية. في واحدة من صفحاته الشهيرة يصور بلومفيلد، أستاذ الكرسي المعروف مجال الألسنية الأميركية في القرن العشرين، يصور لنا المشهد الفردوسي التالي :

Jill is hungry she sees an apple in a tree. She makes a noise with her larynx, tongue, and lips . Jack vaults the fence ,climbs the tree, takes the .apple ,brings it to Jill, and places it in her hand . Jill eats the apple

يرى مؤسسو الوضعية المنطقية أن تعريف العلامة نفسه يرتبط بنموذج: ألمحرض/الاستجابة ويعرفه موريس من حيث مكانه ضمن الدائرة السلوكية:

If A is a preparatory-stimulus that, in the absence of stimulus-objects initiating response-sequences of a certain behavior family, causes in some organism a disposition to respond by response-sequences of this behavior family, thin A is a sign (انظر ليتش، 1981، ص 63). هكذا يتسم النموذج الوضعي للاتصال باختزالين هما: اختزال الفهم إلى رد فعل سلوكي، والاختزال المتبادل للرسالة إلى دالها فقط.

كان النموذج الوضعي للعلامة يهيئ، من خلال طابعه الميكانيكي لوضع تعريف للتواصل المشتق من نظرية الإعلام والذي يتحول إلى حتمية في علوم اللغة. وقد أكد نوربير فينير[1] منذ عام 1950 على عدم وجود«أي تعارض أساسي بين القضايا التي يصطدم بها مهندسونا في نطاق التواصل وبين قضايا فقهائنا». وقام جاكبسون بوضع الاتصال في صيغة قانونية من خلال المزج بين توجه فينير السيبرنيتيكي وبين بعض أوجه سيميائية بهلر. ونجد في أغلب الدراسات اللسانية والسيميائية نماذج اتصال تشبه النموذج التالي (إيكو، 1974، ص50):



يرتبط المصدر مع المرسل إليه في حالة المدونة، أما الضجيج فيرتبط بالإشارة. وبالتالي فإنفك الترميز لا يطرح أية مشكلة. إذا تم نقل الدال وكانت المدونة معروفة، عندها يتم انتقال المدلول. هذا النموذج السيميائي للاتصال ينبثق من نظرية احتساب الزمن computationnalisme (حسب نظرية الإعلام) أو من الوضعية المنطقية (حسب النظرية السلوكية).

القصد الاتصالي المفترض يكفي لتحويل نموذج الإعلام، المستوحى من هندسة الاتصال الهاتفي، إلى نموذج للتواصل بين الأشخاص. المعلومة هي إحدى خواص

(1) أورده جاكبسون، 1963، ص87.

الرسالة. ومن الغريب أننا ندرج الاتصالconnexion المادي والتفاعل النفسي[1] تحت مفهوم التماس contact.

هذا النموذج لم يتم تعديله من قبل التيار المعرفي(المرتبط حتماً بتيار احتساب الزمن). إنه مجرد استكمال للنموذج السلوكي من خلال تصورات تقوم بدور سببيّ. عندها يكون التواصل نقلاً للتصورات عبر قنال من الإشارات. المعنى اللغوي لا يلعب، بما هو معنى، أي دور نوعي في الجملة، لأنه يتضمن تصورات عقلية.، عندها، يتم اختزال التأويل إلى عملية فك رموز الكتابة اللغوية للجمل العقلية. هذا المفهوم هو أساس النموذج اللغوي في علم النفس الاجتماعي (ليفلت، 1989).

في الألسنية، يميّز نموذج الاتصال الذي وضعه جاكبسون، بين «عوامل الاتصال غير القابلة للتصرف» وهي: المرسل والرسالة والمدونة والمرسل إليه والتماس. ويضيف جاكبسون إلى هذه العوامل عاملاً أساسياً هو السياق باعتباره مجالاً مرجعياً[2].

2 – بعض الاعتراضات

لنعاين إذاً عناصر هذا النموذج غير الهامة وغير القابلة للتصرف والأساسية بسبب ارتباط كل عنصر منها بإحدى وظائف اللغة. والقارئ الذي قدلا تعجبه هذه الاعتراضات يمكنه نجاوزها بلا أي شعور بالذنب.

1 – المعلومة منفصلة عن المعنى. لأن احتمالية التكرار تكممها(تحولها إلى كمية) في رسالة معينة عبر وحدات أولية منفصلة(كالأحرف). من جانب آخر تعد المعلومة معطى مستقل عن الحالة ولا تنتج عن

أفعال الاتصال نفسها. من هنا يبرز سؤالان: (أ) ما هو مصدر المضمون الإعلامي؟، (ب) كيف يمكن توضيح الصياغات المتكررة والتصحيحات الذاتية

---

(1) انظر جاكبسون، 1963، ص214: «الرسالة تتطلب تماساً وقناة مادية وتواصلاً نفسياً بين الموجه والمستقبل».

(2) انظر 1963، الصفحات:213–214. غالباً ما عادت الكتب المدرسية إلى نموذج جاكبسون؛ انظر: ميشيل أريفيه وغيره، ص 116. أشار جاكبسون إلى «نقاط الالتقاء المثيرة» بين أحدث الأبحاث المتعلقة بالتحليل اللغوي وبين طريقة مقاربة اللغة التي يتميز بها التحليل الرياضي للاتصالات (1963، ص 87 وغيرها).

والأفعال الانعكاسية التي تحملنا على الظن بأن المرسل قد يفتقر إلى أية معرفة بنهاية الرسالة في لحظة البدء بإرسالها؟.

2 – مفهوم الرسالة، المفيد في الاتصالات السلكية، لا يلائم النص طالما يتعذر اختزال هذاالنص إلى مجرد سند للمعلومة.

3 – مفهوم المدونة يحدد مفهوم الرسالة. يقول كل من سبيربر وويلسون «التواصل يعني ترميز الرسائل وفك رموزها» (1989، ص16). مع هذا، فإن تطبيق مفهوم المدونة على السيميائيات المعقدة مثل الألسن، لن يكون كافياً أو على الأقل، لا يمكنه الارتباط إلا بوحدات التقطيع الأول (ارجع إلى مدونة مورس)، ومع ذلك لا يمكن تفسير الرسالة التي يمكن فك شفرتها لأن المدونة لا تفصح عن مضمون الرسالة. وعلى هذا فإن استعارة الترميز تختزل اللسان إلى مدونة، وعلاماتها إلى مجرد دوال وفقاً لمبادئ الوضعية المنطقية.

في النشاط اللغوي، تقوم الرسائل أثناء النشاط اللغوي بإيجاد مدونات بينما الاستخدامات تقوم بتطوير الألسن – إعادات بناء معيارية يقوم بها الألسنيون انطلاقاً من الاستخدامات- باختصار نقول: إن الألسن والنصوص هي منظومات وعمليات متعددة السيميائيات تستخدم كل أنواع المعايير التي لا يمكن اختزالها إلى مدونات: وعلى هذا فإن النص ينشأ دائماً عن خطاب (مثل الخطاب الديني أو السياسي) ونوع.

4 – إن مفهومي الترميز codage وفك الترميز décodage يفترضان تمييزاً بينبعديّ formats الوصول والانطلاق من جهة وبين بعد نقل الإشارة من جهة أخرى.. عندها يوصف التفسير على أنه ترقنة transcodage طبقاً للمفهوم النحوي للتفسير. من هنا تعريف المعنى على أنه الراسب الثابت في عملية الترقنة [التحويل إلى قانون مختلف] (لدى كتاب متنوعين مثل هاريس وجاكبسون وغريماس).

5 – غالباً ما يطلق جاكبسون على الطرفين المعنيين بالاتصال اسمي المرسل والمتلقي أو المرمِّز ومن يقوم بفك الرمز (1963، ص94). وهما مصطلحان مكافئان لمصطلحي المرسل والمرسَل إليه (أرّيفيه وآخرون، 1986، ص 116، 1963، ص 214). ومع هذا فإن المتلقي والمرسل ينتميان في الأصل، إلى مصطلحات الكهرباء المغناطيسية و مهما بلغت طاقة الهاتف الكشفية فإن اتساع

المعنى هذا يدمج أطراف الاتصال بأقطاب وظيفية قد لا يمكن تعريفها إلا من خلال مكانها في العملية.

6 – نموذج الاتصال هو نموذج بيشخصي: سواء أذهبت الرسالة في هذا الاتجاه أو ذاك فإنهاتبقى أحادية الجانب حتى لو تكرر الذهاب والإياب . لو فرضنا أننا بقينا عند حدود الاتصال بين الأشخاص فإن معنى النص، شفهياً أم كتابياً، هو المكان الذي يتلاقى فيه توقعان، توقع المؤلف وتوقع المفسِّر اللذان يشكلان معاً حجم الرد. وبسبب بنية المعنى نفسها فهو يهيئالمكان لهذا الفعل المشترك بصرف النظر عن تعاونهأم لا.

السهم المتجه والمنطلق من المرسل لا ينسينا النشاط الدائم الذي يقوم به المفسر فيكسبه معنى مثلما يكتسب هو معنى.

7 –لم يدخل جاكبسون السياق في نموذج الاتصال إلا لأنه مرتبط بالوظيفة المرجعية. وبالتالي فلا يمكنه أن يقوم مقام الحالة، إلا إذا اختزلها إلى مجرد ظروف. وبذلك فإن نموذج الاتصال اللساني هذا لا يهتم بالممارسة الاجتماعية التي يتوّضع فيها النص.

إن عدم وضع النص في سياقه أشبه ما يكون باختزال أطراف التبادل إلى طرفين ولا شك في أن وضع مظهره الاجتماعي في الدرجة الثانية يستند إلى الفرضية القائلة بأن الاتصال هو بذا ته ممارسة ولا يتطلب منا وضعه في سياق معين.

مع ذلك، نعتقد أن المعنى ينتج عن ثلاثة أنواع من المزاوجات، وفقاً للمفهوم البيولوجي للعبارة، بين ما نسميه هنا، المرسل والرسالة، المتلقي والرسالة، والمرسل والمتلقي. ولا معنى للنص خارج هذه الشروط الأساسية لتعذر تفسيره أو إنتاجه بمعزل عنها.

8 – إن تناظر symétrie تخطيطاتschémas الاتصال هو أحدالخصائص الثابتة لهذه التخطيطات . أضف إلى ذلك أن الاختلاف بين المرسل والمتلقي لا يكون دائماً إشكالياً.. وسواء تعلق الاختلاف بمكانة المرسل والمتلقي الثقافية والاجتماعية والشخصية وبدورهما الذي يضطلعان به و/أو المفروض في فعل الاتصال، وبكفاءتهما التوصيلية، علينا الاعتراف بأن هذا التباين يبقى دائماً واضحاً. ولا شك في أنه يجعل من الاتصال شيئاً مختلفاً عن اللغو القديم.

مهما يكن من أمر، فإن الرسالة تختلف بالنسبة للمرسل والمتلقي لأنها لا تُفهم بالطريقة نفسها نظراً لخضوعها إلى نظام الملاءمة pertinence: على اعتبار أن اختلاف النوايا يؤدي إلى اختلاف التنافرات saillancesفي تدفق الفعل الجاري.[1]

9 – ترسيمة الاتصال تستند إلى وجود متخاطبين اثنين وإن كانا متباعدين. وتشغل حيزاً من الزمن المادي، دون أن تحتل مكاناً. والعلاقة التي يتم إقامتها هي علاقة ملفوظية هنا والآن . باختصار نقول: إن نموذج الاتصال ربما لا يوافق إلا الحوار المزعوم بين الإنسان والآلة (ما يسمى اليوم بالاتصال بين الشخص وبين المنظومة أو بعض أشكال التواصل الحيواني).

قد نتفق على أن الاتصال القائم بين الذاتيات intersubjectivitésهنا والآن، يستند إلى تزامن (تطابق) المشاعر وليس إلى ترميز الجمل وفك رموزها. وهو ما ينطبق على صرخات الإنذار الصادرة عن الحيوانات العليا الأولى. و العقد التخاطبي يبين ما أطلق عليه مالينوفسكي اسم الوظيفة الندائيةfonction phatique ويستند إلى حالات مختلفة من التقليد، مثل تقليد النبرة وتلون الصوت والهيئة وما إلى ذلك. ويمكننا الافتراض أن الأمر نفسه ينطبق على مستوى المضمون. إن جمع الحقول الدلالية وتداول مساحتها يحدد موضوع التبادل أي أنه، بعبارة أخرى، يحدد جوهره الدلالي (التكلم على «الشيء نفسه»). من جانب آخر، يمكن صياغةالفرضية القائلة بإمكانية التعرف على الأشكال الدلالية من خلال موتيفات (motifs) إيقاعية، وأن مزامنة إيقاعات الإنتاج والتفسير والملفوظية والفهم تؤمن نجاح الاتصال بين الذاتيات. ويبين الواقع أن التأثرات الأولية الواضحة والمفهومة ترتبط بهذه الإيقاعات الدلالية.[2]

من المؤكد أن الاتصال المؤجل، الذي يتم من خلال التسجيل أو الكتابة، يحد من فاعلية المدونات ذات الحمولة العاطفية العالية مثل الإيماء أو هيئة الجسد. ولاشك في أن القراءة بصوت مرتفع والإلقاء الذي غالباً ما يلجأ إليه هواة الشعر يهدف إلى استعادة هذا البعد العاطفي للاتصال بغية التأثير في الآخرين. ولا شك في

(1) طبعاً، انتولوجيا الاتصال، والمنهجية الانتولوجية وبعض تيارات الماكرو سوسيولوجيا تتجاوز نموذج الاتصال هذا وتؤثر على تيارات ألسنية متنوعة، لكن هذا لا يعني أنها غير متأثرة بالوضعية المنطقية من جانب، ولم تغير، أو أنها لم تغير حتى الآن، المفهوم المهيمن في الألسنية.

(2) نظرية الخرائط الدماغية التي صاغها إدلمان تتوافق تماماً مع وجهة النظر هذه.

أن النص المكتوب نفسه يحتفظ، على الصعيد الدلالي، بشيء من هذه التقطيعات الإيقاعية، وهي الشروط اللازمة لتوفر التبادل الإشكالي والمستمر بين الذاتيات.

إجمالاً، هناك خيارأمام الأطراف المعنية بالاتصال: فإما أن تتحرك هذه الأطراف ضمن الممارسة نفسها، وتنظم فيها تفاعلات وتتبادل الأدوار، إن دعت الحاجة، كما في بعض الحوارات، أو تتحرك في أوقات مختلفة، فيقوم عندها الاتصال المؤجل بإبراز القصة بشكل مختلف. وبالتالي لا بد من أن نميز ما إذا كان التفسير قد وقع أم لا في نفس نوع الممارسة التي تتم فيها الملفوظية. فإذا تم الأمر على هذا النحو يمكننا الحديث عن تفسير منتج، وإلا نكون أمام تفسير وصفي[1]. مثلاً، يقوم الناقد بوصف النص المسرحي، كما يقوم المخرج والممثلون بإعادة إنتاجه إذا جاز القول. في كل الأحوال، تبقى الحالة حاسمة سواء أكانت متطابقة أو متشابهة أو مختلفة.

3 – مقترحات

يتميز الاتصال البشري بتوجهه إلى مخاطبة الغائب. وسنفصّل في هذه المسألة المتعلقة بمنطقة التباعد في الجوار البشري(انظر لاحقاً III). عندها يمكن تمييز ثلاث حالات رئيسية: (أ) حالة التبادل الذي يتم في الممارسة نفسها خلال الدورة نفسها عبر فهم الحالة الخاصة بالتبادل الثقافي. (أأ)وحالة التبادل في الخطاب نفسه[2]، لكن في ممارسات مختلفة:وهكذا فإن القراءة والكتابة الأدبيتين لاتشكلان ممارسة واحدة حتى لو نجمتا عن الخطاب نفسه. (أأأ)والحالة التي يتم فيها تحويل الثقافة إلى ممارسات مختلفة، لكنها متجانسة، يتم إما عبر لحظات زمنية من تطورها وخلال حقبات تاريخية متنوعة يمر فيها اللسان نفسه، أو تحويلها إلى ثقافات مختلفة (من خلال القراءة والترجمة). وهذه الحالة الأخيرة هي التي تستحق أن نتوقف عندها بشكل أساسي.

إن الصعوبات التي يصطدم بها نموذج الاتصال سببها اختلاف الألسن، والممارسات والثقافات والمراحل التاريخية. والحقيقة أن الألسنية لم تبحث إلا في قضية اختلاف الألسن. وخطأها، الذي تشترك فيه مع الوضعية المنطقية والتأويلية

(1) نحن هنا نستلهم التمييز الذي اقترحه بيتيBetti بين المعارف المعيارية والوصفية والإنتاجية.

(2) الخطاب هو استخدام معين للسان معروف عبر مجموعة من الممارسات الاجتماعية التي تنتمي إلى مجال النشاط نفسه. على صعيد الجذر الصرفي للمعجم، نقول إن الخطاب يتعلق بمجال دلالي.

الفلسفية، يكمن في إرادتها وصف حالة الاتصال وفقاً للنموذج المتعالي transcendantal.

قبل الدخول في مناقشة هذا الأمر، دعونا نستخلص مؤقتاً، سبب عجز النموذج الاتصالي عن التأويل الذي يبدو أنه يعود إلى اختزال العلامة بالتعبير وحده: وهو اختزال تقليدي تماماً سواء تعلق بالفونة phoné [.وحدة قياس الصوت] الأرسطية أو بالصوت، vox الذي تحدثت عنه المدرسة السكولاستية، أو بالرمز عند أوغدن وريتشاردز، أو بالعلامة sign (أو العلامة الناقلةsign-vehicle) عند موريس وكارناب. على هذا، يضع موريس تعريفاً مادياً بحتاً للعلامة يقول إنها « حدث مادي من نوع خاص» (1971، ص96).

التفريق بين الدال والمدلول يختزل النقل أو التحويل إلى مجرد نقل الدال، والاتصال إلى مجرد النقل المادي للمعلومة. حيثما يقوم الاتصال بنقل الدال فإن النقل يوصل المدلول، سواء في الزمان أم في المكان الثقافي والبيثقافي.. الاتصال لا يوصل المدلول باعتباره نقلاً للمعلومة بل باعتباره إبداعاً أو إعادة إبداع. وبذلك فهو يفتح مجال التفكير على التقاليد وعلى الترجمة، كما يفتحه على قيمة المنقول سواء أكانت هذه القيمة شرطاً للنقل أم اكتساباً له (انظر الفصل السادس والخاتمة).

4 -الترقنة(النقل إلى قانون مختلف)transcodage

إذا لم يكن الاتصال إلا من شأن الدال، كيف يمكن معالجة هذا الدال لكي نلبسه معنى معيناً؟ الجواب هوأن ذلك يتم من خلال استكمال هذا الدال وترقنته. هناك ثلاثة أشكال للترقنة هي: الترقنة الملفوظية énonciatif، والترقنة التفسيرية والترقنة الماوراء لغوية.

النماذج المعرفية للملفوظية énonciation والفهم تنتقل مما ندركه (أي المتصوَّر)إلى ما نعبر عنه باللسان وبالعكس. وتعد هذه الانتقالات بمثابة ترقنات:فقد يكون الفهم تدويناً للرسالة في تصورات عقلية لها عموماً شكل الجمل، ، أما الملفوظية فقد تسلك طريقاً معاكساً. من جانب آخر، قد ينظر إلى نشاط المعرفة أيضاً على أنه ترقنة. وقد يعرّف النشاط العلمي نفسه على أنه ترقنة لغة-موضوع إلى ما وراء لغة (أو لغة على لغة) métalangage.

مع أن كلاً منغريماس وكورتيس يقولان بعدم إمكانية تعريف المعنى، إلا انهما يسلّمان بإمكانية «اعتبار المعنى بأنه إما ذلك الذي يسمح بعمليات الإسهاب في الشرح أو الترقنة، أو ذلك الذي يؤسس النشاط الإنساني على قاعدة القصدية intentionnalité» (1979، ص348).

في مقابل مفهوم المعنى، باعتباره ترقنة، نضع مفهوماً له يعده ترجمة. المفهوم الأول يرى أنه من أجل فهم الألسن لا بدّ من الخروج منها وتمثيلها من خلال اللغات langages، أما المفهوم الثاني فيجعل من الألسن والنصوص مكاناً للمعرفة بما هي تفسير interprétation.

إذا اتفقنا على أن المعنى هو ما يبقى ثابتاً في الترقنة، فهذا يفترض القابلية الكاملة للترجمة وفقاً للفكرة القائلة بأنه يمكن اختزال اللغة على مستوى التعبير (مثلما يمكن أن يكون لاختزال رواية مدام بوفاري إلى مدونة مورس نفس المعنى الذي تنطوي عليه النسخة المنشورة لدى دار غارنييه) وإلا فذلك يفترض معيارية مطلقة كأن لا نرى المعنى إلا ذلك الذي يتم الاحتفاظ به في عملية الترقنة.

إلا أننا سنفترض التالي: بما أن التعبير والمضمون غير قابلين للانفصال عن بعضهما، فإن المعنى أيضاً مصنوع مما يتغير في «عمليات الترقنة» والترجمات، على اعتبار أن معنى النص هو مجموع تاريخ نقله وتفسيراته.

5- الاستدلال و «المعجم العقلي»

في الإطار المعرفي المتأثر بعلم الدلالة الإجرائيe procédural [أي التقطيع إلى أجزاء]، يُعَدُّ النص بمثابة سلسلة من التعليمات (دون معرفة الكيفية التي يتم التعرف عليه من خلالها) أما فهمه فهو تشكيل لسلاسل استدلالية[1]. على هذا فإن الاتجاه المعرفي يضع السلاسل الاستدلالية بين التحريض والاستجابة مستكملاً بذلك الجهاز السلوكي. هذه السلاسل تقودنا إلى تحقيق تصورات صحيحة، وبالتالي فهي

(1) هذه السلاسل تستعيد علم القياس لدى جونسون ليرد، على سبيل المثال. قد يعترض البعض على القول بأن النص هو سلسلة من التعليمات أو سلسلة من الترسيمات المعرفية (انظر المؤلف وآخرون، 1994، الفصل السابع).

تفترض وجود معجم عقلي أو موسوعة عقلية[1]، بينما يمكن اعتبار النص بمثابة أساس لتصور المعارف:لأن فهمه ينطوي على القيام بالاستدلالات الصحيحة وتكوين التصورات الملائمة.

وهنا نضع اعتراضين: فمن جهة، الفهم ليس أو ليس فقط هو شأن تعرّف. لا شك أن موضع المزاوجة يحتل مكانة كبرى في التيار المعرفي الأرثوذوكسي (الامتثالي) orthodoxeلأنه ينقل الpattematchingde l'IA إلى المستوى النظري ويستعيد بطريقته الفطرية الأفلاطونية ممثلة بنظرية تشومسكي، وهي فطرية لسنا ملزمين بالاعتراف بها. لكن، بما أننا غير قادرين على الإحاطة بقضية الفهم فلا يمكننا قصر التفسير على هذه الإحاطة، كما لا يمكن قصره على تمييز التصور المسبق، لأن هذا التمييز لا يتوقف عن الإبداع.

بشكل أعمّ نقول إن التفسير ليس، أو ليس فقط شأناً معرفياً أو بالأحرى نطلق على المعارف اسم المنتجات المشيّئة للتفسير. يمكن بل الواجب، بطبيعة الحال، اللجوء إلى معارف موسوعيّة لفهم النص كما أشار إلى ذلك منظرو التفسير، لكن هذا الشرط الضروري غير كاف. لا شك في أننا نقوم بتسجيل دلالات ترتبط بعلامات، لكننا لا نستطيع أن نشتق منها إشكالية المعنى الخاص بالنص. باختصار نقول إن التفسير لا يتوقف عند مجرد الاطلاع على موسوعة عقلية لأنه تكيّف وتعلّم يتطور كما تتطور طرائقنا في التزاوج مع جوارنا.

6 – التوليد بما هو تفسير

إن استعارةla métaphore الترميز وفك الترميزdécodage تفترض أن يقوم كل من الملفوظية والفهم بترجمة اللغات غير المتجانسة. ونقول بإيجاز إننا نترجم لغة الفكر في الألسن (انظر فودور) لكي نعود إليها لاحقاً. تؤكد أشهر نظرية معرفية حول الكتابة (نظرية فلوور وهايس (1986)) على أنه بعد البحث عن المعلومات الملائمة في الذاكرة تأتي مرحلة ترجمة المعلومات (التي يفترض أنها مرمزة بشكل غير لساني) إلى مدونة لسانية (انظر زيزيفر، 1994، ص23).

(1) من هنا النقاش الدائر حول هذين النمطين من التصورات ا الذي بدأه كاتز (انظر إيكو، 1988، الفصل الثالث).

في مقابل أطروحة فيجو تسكي القائلة بأن «الفكر لا يتحرك أفقياً» فسأستند إلى النموذج «المسطّح» للملفوظية، أو بشكل أكثر تواضعاً، إلى نموذج التوليد[1] حيث أنطلق من كلمة أو من شكيل morphème أو من ركن syntagme، أي من إطار منظومي prosodique. وهذا لا يتناقض مع دراسة علم الوراثة الأدبي. ولا يعني وضع الاتفاق النوعي générique واختيار الملاذ الملفوظي أنه قد تمت برمجة كل شيء، إذ لا بد من التقدم ركناً بعد ركن، ومرحلة بعد مرحلة. وينبغي أن يتم هذا التقدم، حتى داخل المرة الواحدة بسبب التطور الزمني الذي ينسينا ما قلناه تواً .

ويبقى هذا النموذج تأويليّاً طالما أن التوليد والتفسير نشاطان مختلفان رغم تشابه سيروراتهما: مثلاً يقوم المؤلف بتفسير نفسه عند كل تشطيب ويستبق تأويلات القارئ . لكنه يبتعد، بشكل خاص عن المفهوم الترجمي للتصورات خدمة للمعنى النصيّ الذي يتكون عبر إعادة الصياغات والتنوعات الداخلية التي تتيح فرصة الترجمة من لسان لآخر.

لحسن الحظ أن علوم اللغة لا تحيط بقضية المعرفة[2] . أكثر ما يمكن لعلم الدلالة أن يقوم به هو وصف الأجهزة النصية التي تفضّل آثار الواقع وتجعلنا نعتقد بأن العالم ملك لنا. وبما أننا لا نفسر اللغات إلا باللغة فإن التفسير كله يتم ضمن المجال السيميائي.

111-النقل translation

لتجنب اللبس المتعلق بنقل المعلومة، سنقوم بتلخيص أشكال النقل التي تفترض إعادة تشكيل تفسيريّ تحت اسم النقل. هذه الأشكال هي:التعليق والترجمة والتقاليد.

1. التعليق commentaire

ما وراء اللسان يقابل التعليق الذي يعرّف على أنه إعادة كتابة سواء في اللسان نفسه أم في لسان آخر.

عُرف عن المعلقين ثرثرتهم المثيرة للضحك مما يشير ظاهرياً إلى أن التعليق محكوم عليه بالتكرار العقيم. لكن دعونا نتأمل واحدة من دراسات النقد الأدبي.

(1) انظر المؤلف، 2000

(2) إن ربط النص بالمعرفة، مع أنه يقوم بنقلها، يقود المحافظة على مفهوم أداتي للغة.

النص الذي تتخذه هذه الدراسة موضوعاً لها-تبعاً للنموذج الموضوعي- يمكن اعتباره بمثابة مصدر — وفقاً للنموذج التأويلي. إذا كان للدراسة قيمة وصفية فهي حتماً تشير إلى المقتطفات. لكن العلاقة بين التعليق وبين تلك الأجزاء من النص-المصدر يجب أن تكون موضوعاً للتساؤل.

إذا تضمن التعليق استعادة، ولو جزئية، للنص المُعلَق عليه، فإن هذا الحضور وحده كافٍ لتعديله: لا سيما في هذا السياق الجديد، إذ قد تتغير دلالة كلماته، ونشر الإمكانيات الدلالية التي لم تكن محققة في النص المصدر لكنها تبقى معقولة. وبالطريقة نفسها يمكن أن يتغير معنى الجملة نفسها حينما نقوم بتعديل سياقاتها، وهو ما فصّلت فيه البراغماتية. ويحدث الشيء نفسه حينما يعاد استخدام النص كلياً أو جزئياً . وتبين لنا حالة التعليق مبدأ عاماً. المقبوس ينتمي إلى النص الذي يستشهد به وليس إلى النص الذي قُطف منه، مما يدفع التعليق إلى الاستمرار في الإبداع بدلاً من الوقوف في وجهه. وليس من العدل أن لا نرى فيه مجرد تكرار. وبما أن المعنى غير متأصل في النص immanent بل منبثق عن حالة التفسير، فهو يتغير بتغير هذه الحالة.

ولأن الوصف تعليق مضبوط فهو أيضاً إعادة إنتاج للنص. لكن إعادة الإنتاج ليست تكراراً بل تكيّف مع حالات دائمة التجدد، مثل أحكام القضاء، حيث تشكل كل مرحلة دليلاً للمراحل السابقة وليس نماذج تحتذي بها،

تأتي مسألة الأمانة نفسها حيث يطرح التعليق إزاءها مفهومين هما: التعليق الاسترجاعي والتعليق الاستباقي. الأول يجعل من الأمانة إعادة حفر لنص أصلي لا ينضب، أما الثاني فيرى في التعليق تكراراً فارغاً خالياً من الأثر التراكمي ويضاعف الحشو في النص المعلّق عليه. هذان المفهومان يتجاهلان إعادة وضع النص في سياقه وهي عملية يضطلع التعليق بها ليصبح التكرار معه مستحيلاً. العملية التزامنية تخلو من تطابق المعلومات، لأن المضمون الجُمليّ لا ينفصل عن شكل الجمل، على الأقل في الألسنية. في العملية التطورية أيضاً يستحيل التكرار لمجرد التكرار، مما يحافظ على سلامة مضمون النص على الرغم من تغير السياق. وهنا يكمن مصدر الثراء الذي تراكمه النصوص التفسيرية.

التكرار الذي يتضح في أكثر النصوص أمانة هو عبارة عن استرجاع reprise- بالمعنى الموسيقي الذي يرى في التكرار تنويعاً؟

بما أن التقاليد هي ما يبقى من الماضي على قيد الحياة، فإن التعليق يكسب النص القادم من الماضي معنى حالياً. وقراءة النص تحافظ على قابليته للقراءة لأن التقاليد تتميز بنقل ما ترثه عبر امتلاك هذا الإرث.

النص لا يُكتب انطلاقاً من الظروف والمفاهيم والحالات النفسية، بل انطلاقاً من نصوص أخرى يستعيدها أو يعدّلها أو يتناقض معها. لا ينشأ المعنى عن العلاقات الداخلية التي تجمع هذه الوحدات فحسب، بل أيضا عن المسافة التي تفصلها عن النصوص الآتية منها أيضاً، لا سيما النص المصدر في ما يخص حالة التعليق. تتحقق التقاليد في نص المفسر من خلال وجود مصدره وعبر الوصف التفسيري الذي يكوّن أشكال هذا الوجود وفقاً لشكليّ الاستمرارية المتعارضين، أي الانقطاع والتعميق. وبهذا يصبح النص غير قابل للنضوب لاستمرارنا في التعليق عليه، وتراه يتجدد من خلال رغبتنا في العثور على معنى له. وعلى هذا يمكن أن يصبح الحاضر جديداً وليس حالياً فقط.

2. التقاليد la tradition

تطور الألسن ينصف المفاهيم المحافظة أي المتخلفةالناشئة عن التقاليد التي تشكل أساس الميراث السيميائي الذي وصل إلينا، فنستمر في امتلاكه طيلة حياتنا. هذا التعلمapprentissage المستمرينقحعتى البنى التشريحية الدقيقة لدماغنا كما تبين من الدراسات التي أجريت على الحبسة الكلامية ذات المنشأ الفيزيولوجي. وبالتالي فإن التقاليد السيميائية لا تنفصل عن التخلّق épigenèse. والنشاط اللساني يغيّر المتحدثين كما يغيّر اللسان.

لا شك في أن اللسان هو نتيجة تقاليد متأصلة فينا، لكننا توقفنا عن اعتبارهاكذلك، والمؤكدأنها تختلف عن تقاليد المدونة النصية لأن الوحدات المنقولة تنتمي إلى شبكة من التعقيدات الداخلية التي تبدأ بالشُكيل وتنتهي بالصيغة الأمثالية (دراسة الحكم والأمثالparémiologie). ويختلف نظام التطور الزمني عن التشكيل configuration بسبب الحرية التي يمنحنا إياها التملك. إذا كانت الألسن تربط الوحدات الصغيرة بقواعد قوية والنصوص تربط بين الوحدات الكبيرة بقواعد ضعيفة، فلا يمكننا وضع تقاليد الوحدات الكبرى والصغرى في مقابل بعضها بعض. وتبقى

العمليات الأساسية للتطور على حالها: إما الاختيار من بين متفرقات التقاليد أو الإغتناء من خلال الخلق والاستعادة(انظر كلود هاجيج، 1993).

وهنا لابد من تجاوز التعارض القائم بين الفيلولوجيا الوضعية والتأويل الجدالي الذي من شأنه زيادة الشقة بين الكلمة والنص، وبين الماضي والحاضر. وأولية الفيلولوجيالا تجعلها أساساً، لذا لابد من تجاوزها. هنا تختلف وجهة النظر التاريخية عما يراه البحث الأركيولوجي: فالعثور على عظام موسى لا يفيدنا بشيء عن أصوله ولا عن المعنى الحالي للوصايا العشر. إن إحياء معنى النص، الذي يكون دائماً تخمينياً، هو نتيجة عمل نقدي يتعلق بتقاليده وبماضيه الذي يتضمنه الحاضر.

إن لم تكن المقاربة العقلانية علمية ينبغي، على الأقل، أن تتيح إمكانية وضع النص الحالي موضع التساؤل إضافة إلى الحالة التفسيرية الحالية التي تشكل التقاليد التفسيرية جزءاً مؤكداً منها. ومشروع وصف تاريخ النص باعتباره سلسلة من إعادات الكتابة (وهي قراءات محددة) ينتمي بالتالي إلى علم الدلالة التفسيري.

الطابع النقدي لدلالية النصوص يعود أيضاً إلى الاعتراف بمحدودية التفسير(هنا والآن) دون أن يعني ذلك التذرع بتقاليدية غامضة. الشروط الملفوظية للمقروئية التي تصفها هذه الدلالية هي أيضاً شروط تأويلية. ويقوم التحدي على إسناد تعددية القراءات إلى تعددية المراحل والأهداف. وتحديد وضعية النصوص(في الزمان والمكان) يسمح بتحديد الوصف، وهو شرط المعرفة الانعكاسية للنشاط العلمي. أما في ما يتعلق بالنقل التاريخي للنصوص، سواء أكان حرفياً أم تفسيراً لها، فإن مفهوم التراث السيميائي لا يختزل إلى ميراث. وتعريف الثقافة – عند لوتمان على سبيل المثال – باعتبارها مجموع المنقول مضاف إليه التراث الوراثي، يبقى تعريفاً ناقصاً لا بد من استكماله.. في هذا الصدد، ينبغي تقويم التراث بغية نقله والاعتراف به لكي يكون مقبولاً ومثمّناً وقابلاً للتوريث. والتراث الذي لا يخضع للتأمل قد لا يكون سوى مجموعة من الأحكام المسبقة والطقوس والاستخدامات.

الاستمتاع بالتراث يفترض معرفة الماضي وإعادة تملكه. وامتلاك عمل قديم يعني الحفاظ على إمكانية التفكير فيه كما يعني تغيير تفسيراته. لكن الجهد الذي نبذله من أجل التملك ينطوي على إبداع يشهد على عمق الهوة واستحالة ملئها.

إذا كان التطور التاريخي مبعث هذه الهوة، فإن الإبداع يدين بالكثير إلى ثوابت ثلاثة في كل تقليد هي: الغموض وسوء الفهم والتنافس. و الغموض المتعمد غالباً في المؤلفات يشحذ الرغبة في إعادة القراءة ويشجع على تجديد التفسيرات. ولا جاز التقليل من شأن عدم النقل في التواصل الفني المزعوم. القارئ المثقل بالحسرة والشك يبحث عن ألغاز وليس عن توضيحات فحسب. أما حالات سوء الفهم، التي غالباً ما تكون كثيرة، فتعود إلى الجهل الذي لا نستطيع أحياناً إصلاحه لوجوده في الحالة الأصلية للنصوص، وأيضا بسبب رغبة القارئ في إكساب هذه النصوص معنى في الحالات الجديدة التي تؤول إليها. أخيراً يتضح التنافس في التقليد حينما يكون إبداعياً: لأنه يسعى دائماً إلى سبر أغوار النموذج بهدف التفوق عليه. ولو لم يكن هدفنا تجاوز القدامى ما انصب اهتمامنا على تفوقهم.

باختصار نقول، إن نموذج النقل هو نموذج القيمة المنسوبة إلى الرسالة(حيث نبحث عن السبب الذي يجعلها رسالة تاريخية) بينما لا يهتم نموذج الاتصال بالبنية وبمواصفات «الرسالة». و ما نسميه ثقافة فرعية غير مفيدة تتكون مما لم يتم انتقاؤه، ولا قيمة له ويكون معرضاً للنسيان إضافة إلى عدم قابليته للنقل. بهذا يمكننا وضع شكلين للمعاصرة مقابل بعضهما بعضاً: الأولى، معاصرة الاتصال التي سرعان ما تتلاشى لأنها تخلو من الذاكرة. والثانية، معاصرة النقل، وهي معاصرة تراكمية لأنها تؤوي الماضي وتتنبأ بالمستقبل.

3. الترجمة

بينما يزدهر نموذج الاتصال في علوم اللغة، كما يشهد على هذا صعود البراغماتية، فإن مسألة الترجمة ما زالت تحتل في هذا النموذج حيّزاً هامشياً، ربما لأن القضايا التي تطرحها غير قابلة للصياغة في أطر النظرية السائدة . وبما أن الترجمة، مثلها مثل أية إعادة كتابة، هي عملية تكييف مع حالة جديدة فإن عدم وفاء الترجمة يقابل خيانة التعليق. يمكن اختزال قضية الترجمة عبر الطريق المعرفيcognitive. ولذلك كانت إمكانية الترجمة ذريعة بيد العقلانية القواعدية باعتبارها تفترض وجود مفاهيم شاملة. بما أن الترجمة ممكنة من لسان لآخر، لأن اللغة ليست قدرة يتمتع بها النوع فحسب، بل أيضاً جملة من الأوليات الذهنية والمقولات المعرفية وغيرها.. النظريات البنيوية التي تكونت في بداية الستينات

بغرض إتاحة الفرصة أمام الترجمة الآلية، طرحت شمولية الوحدات الدلالية الدنيا. والشيء نفسه تقوم به النماذج المعرفية للترجمة: موقع الثبات هو بطبيعة الحال مستوى ذهني مجرد ومستقل عن الألسن.

لسنا بحاجة للعودة إلى النقاش الدائر حول الشمولية واستقلالية المستوى الذهني(انظر المؤلف، 1999، مواضع متفرقة) ونكتفي بالقول أن هناك مشكلة لسانية ترجميّة تطرح نفسها من لسان لآخر نظراً لغياب التطابق بين الألسن، أما التكافؤات فليست سوىاتفاقات مؤقتة.

الاختزال المعرفي لقضية الترجمة يعادل الاختزال التواصلي. هذا الاختزال يصف الترجمة بأنها حالة خاصة من حالات الاتصال المؤجل الذي يرافقه تغير المدونة (انظر :رايس وفيرمر، 1984). ومع هذالابد منقلب هذا التدرج. يقول لادميرال: «الاتصال شكل من أشكال الترجمة لا يكتسب معناه الكامل إلا إذا قمنا بتفسيره على ضوء نموذج الترجمة»(1989، ص196). و هذا، برأينا، يعود إلى سببين متلازمين هماأولاً كون الأداء السيميائي يربط أنواع المنظومات المتباينة ببعضها مثل اللسان ومعايير النوع والطباعة وغير ذلك مما نجده في النص، والسبب الثاني هو عدم إمكانية الوصول إلى هذه المنظومات وإلى ديناميات العلاقة المتبادلة فيما بينها إلا من خلال النشاط التفسيري المحدد هنا والآن. وعلى هذا فإن مسألة الترجمة تسمح لنا بإعادة إدخال النشاط التفسيري في الاتصال اللغوي.

إن استحالة الترجمة التامة والنهائية تكفل مهنة للمبدعين، حيث يكون أفضل المترجمين غالباً من الكتاب. الأمانة التي تعد احتراما وليس عبودية تتطلب تغييراً يدل على أريحية في التفسير. زد على هذا أن التقاليد مفتوحة وليست حكراً على شعب أو عنصر أو ثقافة، وقد يتجاوز الفهم مرحلة الفهم المسبق طالما أنه يربط بين شعبين وثقافتين وزمنين تاريخيين. الترجمة أيضاً هي البرهان الوحيد على وجود الإنسانية، ليس فقط من خلال الإثراء الو راثي المتبادل فحسب، بل عبر النقل السيميائي أيضاً. وهي تضمن ألا يكون النقل نقلاً للذات فحسب بل نقل الآخر أيضاً، وأن التفسير يتجاوز حدود التقاليد والتأويل في الترجمة ليس مجرد امتلاك لما قيل سابقاً وتنويع عليه بل تشارك فريد بين ثقافات لا عداوة بينها.

وبذلك لا يعود مفهوم «الثقافة الوطنية» صحيحاً، إذ خلص الأنثروبولوجيون إلى أن عدد الثقافات أقل من عدد الألسن بخمس عشرة مرة (خمسمائة ثقافة مقابل

خمسة آلاف لسان تقريباً). ويبقى أن غالبية البشر يتكلمون عدة ألسن في اليوم الواحد.

المجموعة الثقافية تفترض وجود الترجمة كما تفترض وجود تقاليد، إذ أدى تطور الألسن إلى أن أي تقليد قابل للاستمرار في مواجهة قراءة مشكلة نصوصه الأساسية وترجمتها. ولا يتميز القدامى عن الآخرين (الأجانب) إلافي تفكيرهم حول الشيء نفسه. الواقع أن المسافات، في الزمان والمكان، تثير صعوبات مماثلة. الترجمة لا تلغي المسافات إنما تسمح بوجودها وتحترمها. أما المترجم فيعيش في عالمين حيث يقوم معياره على احترام النص والمؤلف واللسانين ومراحل التاريخ والثقافات، وبالتالي فإن الترجمة تتيح لنا إمكانية امتلاك الماضي والحاضر. ويشهد تاريخ الفكر الغربي على أن الحركات التجديدية الكبرى ترافقت بالترجمات وبإعادة الترجمات.

إضافة إلى ما سبق، لابد من العودة إلى الحركات الجماعية الكبرى للترجمة وإلى دورها في تشكيل الثقافة العالمية:من الألسن السامية إلى اللسان اليوناني، ومن اللسان اليوناني إلى السرياني، ومن السرياني إلى اللسان العربي خلال الحكم العباسي، ثم من اللسان العربي إلى اللاتيني خلال الفترة الفاطمية، ومن السنسكريتي إلى الصيني خلال حكم أسرة تانغ، ومن السنسكريتي إلى الفارسي إبان حكم المغول.

باختصار نقول إن قيمة الثقافة تنبع من امتلاكنا وتجديدنا لها خلال تبادلنا لها فيما بيننا. حينما تتخذ النزعة الوطنية منحىً متطرفاً فإنها لا تعير الترجمة اهتمامها، بل تقوم بإحراق الكتب الأجنبية لاعتقادها بأن ترجمة تلك الكتب تعني إنقاذها من النار.

يمكننا القول مجازياً، بأنه أمام الثقافات فرصة الاختيار بين الصرامة الهجينة وبين ضعف القرابة الأبوية. حينما تعمد هومايون [هامان] وابنه أكبر تنظيم الخلاصةsynthèse المكونة من العناصر الإيرانية والهندية والغربية فإنه أوجد بذلك أروع الثقافات الفنيّة. وعلى هذا فإن تاج محل يعد أحد الروائع التي أطلق عليها النازيون اسم «الفن المنحط».

لقد توقفنا بغتة عن سرد قصة النمل التي بدأنا بها هذه الدراسة، لأن النمل يفتقر إلى الترجمان، ولولا ذلك ربما استطعناالإحاطة بتلك القصة. وبما أن الألسن لم تنشأ

إلا في مرحلة متأخرة، ولأنها تخضع إلى تغيرات جعلتها غير قابلة للترجمة، فإن ما يدهشنا، ليس عدم قابليتها للترجمة بل إرادة الترجمة بالذات. والفضول الذي يدفع باتجاه التعرف على الجماعات الأخرى ونزعة كراهية الأجانب ربما يكون له علاقة بتحريم المحرمّ، وفي كل الأحوال لاشك في أن الزواج المختلط[بين القبائل] مرتبط بهذا المحرم.

في الوقت الحاضر هناك 60٪ من البشر يستخدمون أكثر من لسان في اليوم. وتعددية الألسن هي القاعدة السائدة، أضف إلى ذلك وجود عدة ألسن تتساكن مع بعضهافينا.

4 – النقل وأصل الثقافات

هناك ثلاثة أنواع من النقل: (1) نقل التراث الوراثي patrimoine génétique–نشير إلى أنه لم يطرأ على تراث النوع البشري اختلافات كثيرة لأنه حديث جداً–، (2) نقل التراث الاقتصادي الذي تطور مع انتقاله إلى مرحلة التحضر، (3) أخيراً نقل التراث السيميائي الذي يشكل شرطاً لنقل القيم. ونظراً لحداثة الألسن، وهي جزء أساسي من التراث السيميائي، فهي لم تبلغ مرحلة تجعلها عصية على الترجمة.

الجوار البشري مكون من أداءات سيميائية وتصورات. واستقلالية العامل السيميائي وتعقيده يحددان الصفات الخاصة بعملية التعرف البشري cognition(المؤلف، 1995)، وهما (أي الاستقلالية والتعقيد) يرتبطان بالنقل الذي رافق نشوء الثقافات وسمح به. والفترة التي تتشكل فيها الأنسال تستمر عبر التاريخ وتغتني ببعض التفاصيل الدقيقة. والتعلم، بما هو سيرورة وراثة القيم والعلامات، يقوم بتحديد هذه الفترة خلال مرحلة تطور الفرد (منذ تخصيب البويضة حتى سن البلوغ)ontogenèse. وبهذا يكون الزمن الثقافي وسيطاً بين زمن النوع وزمن الفرد.

لقد سمح الطابع التراكمي للنقل باستمرار تنامي الجوار البشري. أما بالنسبة لكثير من الأنواع الحيوانية فإن هذا الجوار يتنوع تبعاً للجنس(ذكراً أم أنثى) وأحياناً تبعاً لمراحل تطور الكائن. أما بالنسبة للنوع البشري، الذي شهد اختلافاً في الألسن والأراضي ثم تقسيم العمل واختراع الفنون والعلوم والتقنيات، فقد تنوعالجزء السيميائي من الجوار بشكل لا مثيل له في زمان و مكان النقل. إن المراعاة التي يستحيل النقل يدونها يمكن أن تشمل ثلاثة أنواع من الاختلاف: اختلاف الأفراد من

حيث أشكال اللباقة التي يقر الجميعباختلافها من شخص لآخر، واختلاف الجماعات البشرية لاسيما من خلال الاعتراف بالألسن وباللهجات التي تتحدثها تلك الجماعات، واختلاف الأوساط المادية والأجناس التي تشغلها.

ومع ذلك فقد كان التنظيم (الضبط)الثقافي للنقل مثار احتجاج بسبب طابعه ألتأويلي. مما حدا بداوكينز(1976) إلى اقتراح تعريف لوحدات النقل الثقافي سماها الوحدات الثقافية(mèmes. وقد تنتشر هذه الوحدات وفقاً لنموذج التطور البيولوجي، وربما يتبع نجاح تكيّفها لآليات الاختيار وليس لدلالاتها أو تقويمها. و مفهوم الوحدة الثقافيةmème يذرر الأشكال السيميائية ويجعل من النقل صراعاً بين الوحدات الثقافية من أجل البقاء، حيث تنتصر الوحدات الأقدر على التكيف. وقد اقترح دان سبيربر، الذي ينتمي إلى التيار المعرفي الأرثوذكسي في دراسته الموسومة «وبائية التصورات» épidémiologie des représentationsأن يضيف إلى هذه النظرية ما يمكن تسميته بالمتغير الفيروسي.

ملاحظة: لقد تصنعنا اعتبار نموذج الاتصال بمثابة نموذج علمي خاص بعلوم اللغة التي لا بد من التذكير برهاناتها الإيديولوجية نؤكد أن تلك الرهانات تتجاوز هذه العلوم التي كانت السيبرنيتية سبباً في تطورها، ومع أننا أعدنا دراسة البرنامج العلمي للسيبرنيتية وقومناه حديثاًفقد نسيناه إلى حد ما، برنامجها السياسي والاجتماعي كما بدأ فايمر بصياغتهعند نهاية الحرب، وهو حتماً برنامج مسالمinérique] أي يبحث عن التطابق عبر إلغاء المتناقضات]:إذا أعدنا الاتصال بين الناس وطورناه فهذا يعني التوفيق بين الأفراد (أنظر: فاتزلاويك على سبيل المثال) وكذلك التوفيق بين الجماعات الاجتماعية (انظر التحليل المحادثاتي[1]). وإن أصبح هذا النموذج عتيقاً بسبب حداثويته، إلا أنه لم يفقد قوته في مجالات متنوعة تمتد منبراغماتية آبل المتعالية إلى نظريات هابر ماس الاتصالية المعقدة وصولاً إلى ترهات العصر الحديث المنتشرة على طرقات الإعلام السريعةautoroutesوالتي تتبدى حقيقتها القصوى في المشتريات التي تتم عن بعد(عن طريق الهاتف أو الانترنت).

---

(1) المنحدر الميكرو سوسيولوجيا الأميركية وطوره، في البداية مربو الشارع، وأصبح التحليل المحادثاتي أحد القطاعات الأكثر تطوراً في البراغماتية الألسنية.

الإيديولوجيا الاتصالية، كما أشار ب. بروتون(1992)، تنقل قيماً يتحكم بها الأفراد، كما تنقل المساواة المباشرة والشفافية. ونموذج الاتصال الذي تناوله الجزء الأول من هذه الدراسة بالتفصيل، يلبسها شكلاً ملموساً عبر المساواة المتوازية بين المرسل والمستقبل، ومن خلال شفافية الرسالة لمالك المدونة. تضيف الوسائل التقنية للزمن الحقيقي جاذبيات المباشرة . ويلائم هذا النموذج الاتصالي الاتجاه الفردي الفوضوي الذي يسير فيه متصفحو شبكة الانترنت، مثلما يلائم المسبحين بحمد الليبرالية الاقتصادية المتشددة، الذين يستندون إلى (ألفان توفلر) في إعلانهم عن ولادة عصر جديد، هو عصر الاتصال.

أمامنا الآن طريقتان لطمس مشكلة النقلtransmission: إما اختصارها إلى مجرد الاتصال أو النظر إلى النقل الثقافي باعتباره نقلاً وراثياً بقصد رد الأول إلى الثاني . قد يبعث هذا على الظن بأن هاتين الأطروحتين المتطرفتين متعارضتان تماماً، وهذا غير صحيح لأننا تمكنا من تصنيف الاتصال والنقل في فئتي المعلومة الوراثية والمدونة الوراثية(أنظر إيكو، 1988، ص233). لا شك في أن هذه الطريقة توضح اللقاءات التي لم يتم توضيحها مسبقاً بين علم الاجتماع وبين التيار المعرفي الامتثالي (الأرثوذكسي). هاتان النظريتان تستندان إلى الحتمية نفسها وإلى نفس المفهوم النسبي للواقع وإلى الفطرية nativismeذاتها، ويلتقي هجومها على النسبية وعلى الاهتمام بالتنوعات الثقافية واستقلالية العلوم الاجتماعية.

تبدو نظريات الإرث الجبرية وكأنها عبودية، كقولنا أن الإنسان ليس سوى نتاج إرثه الثقافي والبيولوجي ـ على اعتبار أن البيولوجيا تنتج الثقافة، كما يقول تشومسكي.

لاشك فيأن هذه النظريات تخفي مواقف متناقضة سواء موقفها من التوجه الثقافي المتعدد، الصحيح سياسياً، والذي يجذب الآخرين إلى جماعته، أم موقفها من التوجه العقلاني الذي يعمل وفقه باحثو معهد ماساشوست الذي لا يرى خلافاً بين الثقافات[1]. ومع ذلك فإن هذه النظريات تتسم بشيء من الطُهرية puritanisme

(1) ارجع إلى نظرية براون تصوغ مفهوم الشعب الشامل وفقاً لصورة النحو الشامل التي وضعها تشومسكي وذلك لوصف «ما وراء الثقافة» (بالمعنى الذي رمى إليه سبيربر): ولن ندهش أن يداعب مفهوم الشعب الشامل عبر نظرة خفية بقوله أنه ضمن هذا الشعب هناك أناس أكثر عدوانية وأكثر عنفاً وأنهم يهيمنون على المجال السياسي(أنظر، بينكر، 1994 الصفحات 413-415).

المادية التي ترى أن الجينة (المورث) التي لم تتم إزالتها قد حلت محل الخطيئة الأصلية.

من خلال مقولة النقل أوالتحويلtranslation، نرغب في التأكيد على أنه لا قيمة للميراث السيميائي الذي يكوّن الثقافة، إلا إذا امتلكناه بشكل فعّال. لاشك في أن إعادة التملك هذه تحدث تغييراً في ذلك الميراث وتكيفه وفقاً للحالات التاريخية الجديدة، وبذلك فهي تعيد تقييمه. على هذا فإن التمكن من التقاليد يتخذ بعده النقدي في العلاقة القائمة بين الثقافات باعتبارنا ننتمي إلى البشرية نفسها، كما يؤكد بيرمان في كتابه «اختبار الآخر» .

بما أن نموذج الاتصال عاجز عن تحديد مصدر المعلومة وكيفية إنتاجها، يمكننا القول إن هذا النموذج يتعامل مع الاتصال باعتباره ظاهرة ثانوية تم اختزالها إلى مجرد نقل للدال هنا والآن.

. يبدو أن النموذج ألتأويلي الذي أشرنا إليه باسم عام هو «التحويل» translationهو أفضل ما يوضح المعنى لأنه غير متأصل في النصوص أوفي أية أداءات سيميائية أخرى، كما أن وجودهلا يسبق وجودها إنما ينتج عن ممارسة التأويل الذي يمكن وصفه بالمزاوجة البنيوية بين الشخص أو المجموعة الاجتماعية وبين حامل محيطه السيميائي. هذه المزاوجة تتضمن ظواهر الاتصال لكنها لا تتوقف عندها وتخرج عن إطار النهاية الفاعلة التي تضعهانظريات المشاركة الذاتية في التكوين auto poïétiques (مثل نظرية فاريلا) لأن العلامات تبقى خارجية بمقدار ما هي داخلية، بالنسبة للمترجم، أماالعلاقة بين الدال والمدلول فيمكن وصفها بالعلاقة الوثقى بين الجوار وبين المترجم.

III- مناطق الأفعال البشرية anthropiques

اقترحت الفلسفة القديمة مقولاتcatégories مجردة تتعلق باللسان اليوناني بقيت أساساً للتفكير الأنطولوجي والتقاليد المنطقية-القواعدية. لكننا اليوم بصدد البحث عن المقولات التي تسمح بوجود اتجاه مقارنيّ دلالي لا يهتمبالجوهر الأرسطي

والسكولاستيكي لفلسفة اللغة. لكن قبل التفكير بهذا تعالوا ننظر إلى الشروط الأخلاقية والسلوكيةéthologiques الكامنة وراء نشأة المعنى.

1-الفعل والمزاوجةaction et couplage

الشرط العام للتطور البيولوجي يقوم على مزاوجة الكائن الحي بمحيطه، مما يجعلناننظر إلى علاقة الشمولي بالمحلي من زاوية الانتماء إلى عالم الحياة. إننا نسعى إلى تحديد التعارض القائم بين الجوار umwelt وبين العالم الخلفي welt وإلى تنسيبrelativiser هذه العلاقة وفقاً للتعريف الذي وضعه أويكسكول لكل من هذين المصطلحين.

العلاقة بين الفرد والمجتمع هي، بالنسبة للبشرية، أحد الأشكال التي تتخذها المزاوجة البيولوجية للعضوية بالبيئة، مع وجوب الإشارة إلى الخصوصية السيميائية للبيئة البشرية التي تجعل منها جواراً . الحالات الداخلية التي يعيشها «الفواعل من البشر هي تجليات présentations وليست تصوراتreprésentations»، لأنها تظهر عبر المزاوجات النوعية بين الفرد وجواره، ومع هذا فهي لا تمثل هذا الجوار أو تلك المزاوجة[1]. بما أن أساس الجوار، لاسيما المادي، أي ما يسمى بالألمانيةwelt يقع في الخلفية، فإننا نسميه العالم الخلفي. وبهذا نأمل في إعادةتحريك التعارضات القائمة بين الظاهرة والموضوعobjetوبين الحدثévénement والواقعةfait.

الجوار يتكون من مستويين للممارسات هما :مستوى الظاهر والمستوى السيميائي . أما المستوى الماديفلاphysique يظهر في تلك الممارسات على حقيقته، بل كما يُدرَك، أيطالما له تأثير على تجليات («الأشياء» أو الدوال)، ومن هنا اقتباسنا عن توم THOM مصطلحphéno-physique (المادي- الظاهري) :

مستوى الملموسات

الجـــــوارumwelt

المستوى السيميائي

العالم الخلفي welt: المستوى المادي ـ الظاهري

---

(1) قمت بتكييف مصطلح «بادي للعيان» présentationعلى طريقتي، بعد أن أخذته عن برينتانو، معلم هوسرل.

يمكن أن نربط بهذه المستويات الثلاثة الملحوظة في الممارسة (باعتبارها صيغة تضبطالعلاقات المتبادلة بين تلك المستويات)، وتبعاً لأهميتها الغالبة يمكن ربط ثلاث نظريات للفعلpraxéologie: نظرية الفعل التصوري التي تضم فنون الذاكرة والمحاججة والجهد الذي تبذله الذاكرة وغير ذلك، ونظرية الفعل السيميائي التي تتعلق بتوليد الأداءات السيميائية وتفسيرها، ونظرية الفعل المادي التي تهتم بها، في المقام الأول، بالنشاط التقني والإنتاجي. إذا بقي تقسيم الممارسات المتنامية وتخصيصها حكراً على البشرية فإننا نحتاج، في المقابل إلى مفهوم للممارسة يأخذ المفهوم السيميائي بعين الاعتبار. ونستمر في مقابلة اللغة بالفعل لأن ذلك قد يعني البقاء عند حدود مجرد الرؤية النظرية للغة.

بكل نمط من أنماط الممارسة الاجتماعية يرتبط خطاب ينقسم إلى أجناس نصية شفهية أو مكتوبة. النص ينشأ عن النوع. وبالتالي فهو يشكل الجزء السيميائي سواءكان مهيمناً أم غير مهيمن على مسار الفعل. وفي المحصلة فإن استمرارنا في التحديد يوصلنا إلى الارتباطات التالية:

الحالات الاجتماعية	الحالات اللغوية
نمط ممارسة	خطاب
ممارسة	نوع
مجرى الفعل	نص

2. الانقطاعات الفئوية

يتميز المستوى السيميائي للجوارentour البشري بأربعة انفكاكات décrochements أو انقطاعات ذات عمومية كبيرة يبدو أنها ثابتة في كل الألسن، وإن بشكل مختلف، بحيث نستطيع منحها، افتراضياً، بعداً أنثروبولوجياً.

أ ـ الانقطاع الشخصي: «ويضع ثنائية المتخاطبين» أنا/أنت JE/TU[.. ..] مقابل شخص ثالث يتحدد من خلال غيابه عن التخاطب (حتى لو كان هذا الشخص حاضراً بجسده): ضمير الغائب، المبني للمجهول، ذاك(IL, ON, ça).

ب ـ الانقطاع المكانيlocal: يقابل ثنائية هنا/هناكICI/LA بحد ثالث :هناك بالتحديد LA'-BAS، أو AILLEURS (في مكان آخر) الذي يتميز بخاصية غيابه عن هنا والآن.

جـ ـ الانقطاع الزمني: ويضع الآن maintenant في مقابل: سابقاً naguère والمستقبل القريب futur proche في مقابل الماضي أو المضارع. لاشك في أنه من الملائم تمييز المنطقة التي تشمل حاضر الملفوظية الذي تمثله أفعال المضارعة والماضي القريب، عن الماضي البعيد الذي يعد غالباً زمناً أسطورياً يمكن التعرف عليه بشكل غير مباشر، وعن المضارع البعيد عن كل الأشكال التخمينية.

د ـ أخيراً، الانقطاع الصيغي modale، الذي يضع الممكن واللاواقعي في مقابل المؤكد والمحتمل. يمكننا طبعاً، ضمن هذه الفئات، أن نضع الشرطي في مقابل غير الواقعي. لكن ما يهمنا هنا فقط هو النقطة التي تقوم عندها الألسن بربط هذه الفئات ببعضها بعض.

غالباً ما تكون هذه الانقطاعات الفئوية قواعدية، وبالتالي فهي تضع المتحدثين أمام خيارات دائمة وإلزامية، على الأقل لوجوب وضع الملفوظي إحدى المناطق التي ترسم هذه الانقطاعات حدودها.

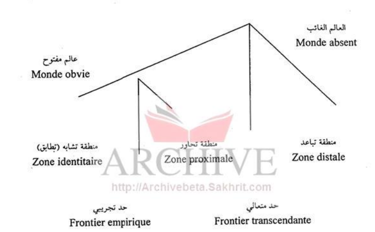
3. المناطق الثلاث les trois zones

غالباً ما تتراكب المواضع المتجانسة الواقعة على محاور الزمان والمكان والصيغة أو تختلط مع بعضها. في اللسان الفرنسي، على سبيل المثال، يكثر استخدام المضارع futur والماضي الناقص imparfait كما ينطوي المضارع السابق futur antérieur على قيمة صيغية modale الخ..

والتجانسات القائمة بين هذه الانقطاعات تسمح بتمييز ثلاث مناطق: منطقة المصادفة coïncidence أي منطقة التطابق؛ منطقة المتاخمة adjacence، أي منطقة التقارب؛ ومنطقة الغرابة étrangeté أي منطقة التباعد

	منطقة تطابق	منطقة تقارب	منطقة تباعد
الشخص	أنا	أنت، هو	المبنى للمجهول، ذاك
	نحن	أنتم	هم
الزمن		الآن	حديثاً في الماضي
		عما قريب	المضارع
المكان		هنا هناك هناك	تحديداً
الصيغة		مؤكد محتمل	ممكن
			غير واقعي

الانقطاع الأساسي يفصل المنطقتين الأولى والثانية عن المنطقة الثالثة؛ أي إنّ التعارض الذي يفصل هاتين المنطقتين مجتمعتين عن منطقة التباعد يهيمن على التعارض بين منطقتي التطابق والتقارب. وبذلك تتعارض الصيغة الواضحة (تتشكل من منطقتي التطابق والتباعد) مع صيغة غائبة (تتكون من منطقة التباعد). عندئذٍ يمكننا تصوير بنية الجوار البشري على النحو التالي:



لا شك في أن خصوصية الألسن، قياساً بلغات الحيوانات، تكمن في إمكانية التحدث عمن ليس حاضراً، أي عن منطقة التباعد. أما محور الشخص فيمكننا من الحديث عن الغائبين. والإقرار بالانفكاكات يضعها في زمن آخر (زمن الأجداد، زمن الأجيال القادمة، زمن رسل المستقبل) وفي أماكن وعوالم أخرى (الأبطال، الآلهة، الأرواح). أما مناطق التقاليد والمستقبل فتنفتح على محور الزمن، وتنفتح منطقة الخيال(الطوباوية)على محوري المكانespace والصيغةMode.

أيضاً ربما تنتمي منطقة التقارب، التي يتم الإقرار فيها بمن ينتمي إلى النوع نفسه، إلى جوار الثدييات الأخرى، وفي المقابل تبقى منطقة التباعد خاصة بالجوار البشري، إذ لاشك بدور الألسن في إقامتها.

إن احتواء الجوار البشري لأماكن متميزة عن هنا والآن، قد تكون له علاقة بأنساب الآلهةthéogonie وبنشأة الكونcosmogonie، وهما بطبيعة الحال فعاليتان يختص بهما جنسنا البشري ولهما الفضل في نشوء العلوم والديانات.

تظهر منطقة التباعد، الخالية من الأساس الإدراكي، من خلال الكون والعوالم الإلهية. هذان المخلوقان (الكون والعالم الإلهي) اللذان لا نكف عن متابعتهما يستندان بشكل خاص إلى الانفكاكات التي تصيب كلا منdécrochements الشخص والزمان والمكان والصيغة.

لاشك في أن مضمون المناطق يتغير بتغير الثقافات، أو بالأحرى بتغير الممارسات الاجتماعية. منطقة التطابق ليست منطقة ذاتEgo محددة، إذ يمكن أن تقوم جماعة أو جد طوطمي أو علاقة الخ. بإحداث تغيير فيها. وفي الوقت نفسه، يمكن أن تحتل الذات منطقة التقارب(أنا هو آخر، كما يقول رامبو) أي منطقة التباعد (عند بعض المتصوفين، على سبيل المثال). يتميز الحد التجريبي في قواعد الألسن بما يسميه النحويون بالمنطقة غير القابلة للتصرف، المأهولة ب«أشياء» تقتضي وجود بناءات انعكاسية أوتشريعات أخلاقية كما هي حال أجزاء الجسد والملابس والحيوانات الأليفة أو النواقل المعتادة[1].

4 ـ شروط نقل الجوار

يبقى تكون الجوار أو التكون المحيطي périgenese ملازماً لنقله، أو على وجه الدقة، يبقى مستمراً في عملية نقله نفسها. من خلال هذا التكون، الذي لا أصل مطلقاً له يمكن للتراث السيميائي المنقول ضمن الجماعة البشرية أن يزداد أو ينقص كما هو حال الشعوب التي تمكنت من انتزاع ثقافتها.

ميرلان دونالد(1991) يحول «التخزين الخارجي» إلى معلومات، من خلال رسومات الكهوف التي تعد تتويجاً لمرحلة التطور الثقافي. وفضلاً عن صيغة «التخزين» هناك مجالان يستحقان الدراسة هما: معنى الأشياء الثقافية ونقل هذه الصيغة عبر إعادة تملكها التفسيري.

(1) منطقة التباعد هي إجمالاً، «المصدر» الخيالي للظواهر الخالية من طبقة إدراكية. وبالتعابير العادية للفلسفة، نقول إن منطقة التقارب هي المنطقة التجريبية، ومنطقة التباعد هي منطقة التعالي.

الخصوصية السيميائية للجوار البشري تفتح، على وجه الخصوص، ثلاثة مجالات للنقل: (1) الموت البيولوجي، ويصيب الأنواع كلها، لكن النوع الوحيد الذي يعرف ماهية هذا الموت هو نوعنا البشري:لأن الجماعة تتذكره، وتسميه وتجعل منه طقساً وتحوله بذلك إلى وفاة. (2) الحلم الذي تعيشه الثدييات الأخرى يشكل، بالنسبة لنا، موضوعاً للقصص التي غالباً ما تعدّ قصصاً تكهنية. وغالباً ما يفسر هذا الحلم على أنه احتكاك يومي بالبعيد، وما الاستخدام الشائع جداً للعقاقير النفسية المهلوسة إلا تأكيد على قيمته. ويبقى القانون، بتعليماته أو بممنوعاته شكلاً سيميائياً صرفاً لا ينفصل عن الكتابات والقصص التي تصوغه أو تعمل على إبرازه.

على هذا، غالباً ما تتشارك صيغ الممنوع والحلمي وما وراء الموت للتعبير عن البعيد[1]. إن غيرية عالم الأموات والنزهة الانتشائية لبلوغ هذه الغيرية والكشف عن الأسرارأمام من يبلغها، هي ثوابت لمعتقدات أقدم المنظومات الدينية المعروفة باسم الشامانية [عبادة الطبيعة والقوى الخفية فيها] ومن جانب آخر، يمكننا افتراض أن القصة الأسطورية، بأشكالها المتعددة، توضح هذه الغيرية وتسعى إلى ربطها بالعالم الفوري القريب.

في الأحوال كلها، لا يمكن لذكرى الميت وقصة الحلم وما تفصح عنه القاعدة(علمية كانت أم دينية) إلا أن تنتقل عبر منظومة من العلامات القادرة على تحديد الغياب.

1- الوسطاء وعوالم الوساطة

من بين المناطق الثلاث يستحق الحدّان، أو الشريطان الحدوديان أن نوليهما أهمية خاصة: الحد التجريبي يقوم بين منطقتي التطابق والتقارب، أما الحد المتعالي فينشأ بين هاتين المنطقتين الأوليتين وبين منطقة التباعد. اقترحنا أن نسمي- دون استهانة- أشياء الحد التجريبي بالمعبودات الطبيعيةfétiches.

---

(1) هذا ما قاد النبي محمد (ﷺ) في المعراج إلى رؤية أن الخمر المحرم على المؤمنين في الحياة الدنيا هو غير ذلك في الحياة الآخرة.

كما أطلقنا تسمية الأصنامidoles على أشياء الحد المتعالي. من بين المعبودات الطبيعية نذكر: الأداة والشيء الانتقالي(مثل الدمية) بالإضافة إلى الاستيهاماتfantasmes بطبيعة الحال.. ومن الأصنام نذكر: الطقوس أو الشعائر والأعمال الفنيّة والمدونات القانونية، إضافة إلى النظريات الفلسفية والعلمية والدينية.
وإذا قمنا بتحديد مكانها بالنسبة إلى المستويات المهيمنة للممارسة فإننا نخرج بتصنيف له دلالته على هذه الأمثلة:

حد	أصنام	معبودات
	حد تجاور	حد تباعد
المستوى الملموس	استيهامات	نظريات
المستوى السيميائي	أشياء انتقالية، زينات	أعمال إبداعية، مدونات
المستوى المادي	أدوات	موضوعات طقوسية

لابد من الإشارة إلى هذا التصنيف وتحديده، إذ يمكن على سبيل المثال، رفع الأدوات إلى مرتبة الأشياء الطقوسية(مثلثات البناء، المنجل والمطرقة وما إلى ذلك.).
وبطبيعة الحال فإن هذه الأشياء المصطنعة هي في الوقت نفسه، منتجات الأفعال وتشكل أسسا لأفعال لاحقة: إنها تنتمي إلى عناوين متنوعة لسلاسل الممارسات ولا يمكن تفسيرها إلا إذا أخذنا مجموع هذه السلاسل بعين الاعتبار.
في المستوى السيميائي، تتميز اللغة بأنها تشغل حدين: وعلى هذا فإن الكلمة، كما يؤكد فريديريك فرانسوا، بالنسبة للطفل تعد شيئاً مؤقتاً(انتقالياً)، لاسيما في مرحلة الثغثغة وفي بعض الاستخدامات اللعبية عند البالغ. في المقابل، تحتل بعض النصوص الفنية والقانونية أو الدينية مكانة الأعمال[الأدبية أو الفنية] أو المدونات وتدخل، بالتالي ضمن فئة الأصنام.
بذلك تقوم اللغة بوظيفة مزدوجة وسيطة في اقتصاد المناطق وأفعال البشر: إنها تنطلق أساساً من المستوى السيميائي وهي من نوع التوسط السيميائي بين

المستويين:الملموس presentationnel والمادي؛ وبما أنها تشغل حدين واقعين بين المناطق فهي تتيح إمكانية التوسط الرمزي بينها سواء بصفتها المعبودية أو الصنمية.

5. الوساطتان

لنعد إلى مستويات الممارسة الثلاث لتحديد علاقاتها بمناطق الجوار الثلاث. ويمكننا إطلاق ثلاثة أنواع من الأوصاف علىكل واحدة من مناطق الجوار الثلاث هذه: على صعيد أساسها المادي وصعيد علاقاتها السيميائية وصعيدعلاقاتها التقديمية.

غالباً ما نميز في السيميائية محوراً للتصور (فاعل/موضوع) ومحوراً للاتصال (فاعل1/فاعل2). ويستند هذا التمييز عموماً إلى تقليدين سيميائيين هامين هما: التقليد الأرسطي والتقليد الأوغسطيني اللذان حاول بهلر جمعهما في نموذجه المتعلق بالعلامة.

لقد تجاوزنموذج الممارسة التي تهتم بالأداءات السيميائية، هذين التمييزين من خلال فصله الوساطة السيميائية التي تحدد دور العلامات في فعل التعرّف البشريcognition، عن الوساطة الرمزية التي تبين العلاقات القائمة بين هذه المناطق البشرية الثلاث.

منطقة التطابق منطقة التقارب ⟷ منطقة التباعد

الوساطة الرمزية ←

مستوى التصورات

المستوى السيميائي الوسيط السيميائي

المستوى الظاهري-المادي

عندئذ يمكن صياغة القضايا التي تكون اتجاه عملية التعرف على شكل علاقات بين المستويات الثلاثة للممارسة:المادي والسيميائي والتصوري. إنها تحدد محور عملية التعرف الذي يحول إدراك العالم المادي إلى تصورات عقلية، والعكس صحيح،إذ إن عملية التعرف البشريcognition هي الوساطة السيميائية بين المستوى العياني ـ المادي وبين المستوى التصوري. وعملية التعرف هذه تجعل الوساطة الرمزية ممكنة من خلال التحييد النسبي للمستوى السيميائي.

في الوقت الذي تهتم فيه فلسفة اللغة بالعلاقات القائمة بين العالم المادي وبين التصورات فإن السيميائية والألسنية تتعاملان مع العلاقة الديناميكية بين مناطق الجوار الثلاث، أي مع الوساطة الرمزية. إن مساري الملفوظية (عملية إنتاج الملفوظ)والفهم ينطويان على انتقالات ثابتة من منطقة إلى أخرى[1]. هذه الانتقالات توجهها قيم سارةeuphoriques أو محزنة dysphoriques. ويرتبط النشاط التقويمي خصوصاً بمنطقة الجوار التي يتم تقييمها في لحظة الإنتاج أو التأويل.

عادة ما نقول عن عملية التعرف بأنها وساطة سيميائية. وأكثر العمليات التي يؤتى على ذكرها هي عملية تجريد الطبقة أو الأنماط abstraction de classe ou de types وتصنيف الأشياء أو الحوادث العرضية ضمن فئة. لكن عادة ما تؤدي هذه الطريقة في الإدراك إلى مواجهة بين الشيء والمفهوم، ولا تهتم بالسياق وبالأدوات السيميائية. ويبدو أنها تقود إلى طريق مسدود: مثل الذرية أو السكونية أو التصورية المطلقة.

والنظر في الوساطة الرمزية من شأنه استعادة الطابع الفاعل والنقدي لأي إبداع معرفي.

6. المؤلفات والأشياء الفاتنة

بعض الأشكال الدلالية تستحق أن نوليها اهتماماً خاصاً لأنها تستخدم الحدود التجريبية والمتعالية في داخل اللغة نفسها. ولئن أدهشنا جاكبسون بنجاحه في ربط الكناية بالاستعارة ووضع إحداهما في مقابل الأخرى فذلك لأن الكنايةهيبدون شك نتاج المعبود لأنها تصور المزاوجة بمنطقة التقارب، أما الاستعارة فترتبط بالصنم

(1) الملفوظية والفهم يلزمان مستويي الجوار :السيميائي والتصوري. أما الإنتاج (أو التكوين) فيلزمان المستوى السيميائي فقط.

لأنها تصور المزاوجة بالبعيد عبر ربط مجالين دلاليين ببعضهما وفصلهما[1] كذلك عن بعضهما.

وهذه وجهة النظر التيينبغي من خلالها أن تتم قراءة كبار من وضعوا نظريات حول الشيء، مثل بودلير وماركس وبنجامان. وبما أن الشيء أداة معدة للاستعمال، فهو يقوم بوظيفة كنائية تسمح له بأن يكون واضحاً لأنه يشارك في الفعل اليومي ويقوم بدوره كاملاً باعتباره معبوداً، لكن إذا اعتبرناه سلعة، فإن القوة الكهنوتية للمال(argent)[2] التي نطلق عليها اليوم اسم السوق-تقوم بتغيير شكله، وعندها يضطلع المال بوظيفة المعبود بكل ما فيه من إغراءات.

يتضح من تحليلنا هذا أن القيمة الاستعمالية تنشأ من المزاوجة القريبة، أما القيمة التبادلية فتنشأ من المزاوجة المطلقة[3].

الأشياء الثقافية التي تتيح، عبرقيامها بوظيفة مزدوجة، إقامة مزاوجة مضاعفة وتحظى بمكانة المعبود والصنم، هذه الأشياء تتميز بالإبهار. في الأدب نرى أن الشيء المبهر للوصف الحي والمؤثر، يخفي عالماً صغيراً عندما تسمح تفاصيله الكنائية بالانتقال إلى عالم الاستعارة: فدرع أخيل عند هوميروس، و قبعة شارل بوفاري عند فلوبير، وحلي زواج إيما، كلها أشياء تضفي على المسرود جمالاً يخلقه اجتماع المعبود بالصنم.

(1) يمكننا فهم طرفة جيرار جينيت بشكل أفضل حين يقول: «حينما يحدثونني عن الاستعارة فإني أخرج لهم كنايتي» وكذلك أطروحة مارك تورنر (1996) الذي يرى أن المثل هو شكل أساسي من أشكال عملية التعرف البشري.

(2) يرى ماركس فيه أنه رؤيا خارقة، أو جموح غريب أو حجج كهنوتية دقيقة أو مماحكات ميتافيزيائية (انظر، رأس المال، 1، 1، 4 «الطابع المعبودي للسلعة وسرها».

(3) يمكننا تزجية الوقت في وضع الأشياء ضمن فئات تبعاً لوظائفها، مثلاً، الهاتف المحمول. فهو شيء عائلي ترميمي قد ينتمي إلى فئة المعبودات، والحاسوب، التي نطل عبر شاشته على عالم افتراضي ينتمي إلى فئة الأصنام . ومن بين الأجهزة السمعية نجد أن الجوال الموسيقي يتعارض معمجموعة هي-في، ومن بين السيارات نذكر السمارت والبلينية الخ. وبعد أن توجهت الصناعة نحو الإضحاك فقد ضاعفت صناعتها لـtamagotchiوالكلب الآلي وغير ذلك. هذه الأشياء الانتقالية تساهم في الـو لدنة التي تدر أرباحاً طائلة يدفعها المستهلك.

عموماً تختلف المعبودات والأصنام من حيث قامتها وقيمتها التي تبعث الفرح أو الحزن في النفس.. بذلك يمكن وضع الأرواح المسالمةinériques أي اللعبية للحد التجريبي (الأرواح المألوفة والعفاريت وما إلى ذلك) في مقابل الأرواح العنيفة التي تشكل مصدر تهديد أو حماية والتي تتواجد في الحد المطلق (الحارس السرير، الجن الموجود على مداخل المعابد البوذية وما إلى ذلك)

7ـ إبداع التشكيلات الرمزية

الألسن والأعمال البشرية الخاضعة، بما هي عليه، إلى مصادفات التاريخ الاجتماعي والمبادلات القائمة بين الجماعات، تساهمفي تكوين ثلاثة أنماط من الأداءات السيميائية التي تبين منطقة التباعد instance distale وتشكّل الحياة الاجتماعية وتتوضع في تشكيلات رمزية تفرض نفسها.

ـ المعتقدات والأديان: يبقى مفهوم ما فوق الطبيعي في طور التكون تبعاً لفعل إدراك لا يختزل الطبيعة. وحتى لو أردنا إلغاءه، فلابد من فهم وظائفه. وعلى الرغم من كليّة حضوره وفاعليته لكن يتعذر اختزاله إلى مطلق نظراً لوجود معتقدات متأصلة فيه: الثقافات الطوطمية والإحيائية (حيوية المادة) تؤكدأن البشر والحيوانات والأنواع الطبيعية الأخرى تشترك مع بعضها في سرائرintériorités متماثلة ومشتركة أو متشابهة على الرغم من اختلاف مكوناتها المادية التي يتميز بها الإنسان وطوطمه أو مثيله الحيواني مثل الناغوال. حتى في هذه الحالة التي لا يكون فيها العالم الإلهي والعالم البشري منفصلين، وبالتالي متشابهين مادياً، فإن الشكل الغريب هو الذي يظل متمتعاً بالقوة ويعزى إليه دور حاسم لقوة ينبغي التصالح معها.

ـ الفنون: ترتبط الفنون بشريان تزييني من أنسنة القريب proximal لاسيما المعبودات الطبيعية كما يدل على ذلك التنظيم التزييني للأدوات حتى وإن كانت بالغة القدم (بالية) مثل ذوات الوجهين bifaces(انظر لور بلانشيه، 1999). إضافة إلى هذه المعبودات الطبيعية تقوم الفنون بإنتاج الأصنام طالما أمكن اعتبارها بمثابة وسائل وساطة مع منطقة التباعد. على سبيل المثال، نرى أن الأطروحة الشامانية، عند المتخصصين في مرحلة ما قبل التاريخ، والتي سبق أن صاغها الخوري برويّ Abbé Breuil، تفضل، من أجل قراءة المغاور المزيّنة، اللجوء إلى أطروحة طقوس الوساطة عبر الرسوم وآثار الأيدي على جدران تلك المغاور. ومن أفلاطون إلى

السريالية فإن النظريات التي استلهمت الشعرية عبر إله أو قوة غير واعية تستمر دون شك في هذه الثيمة التي نظنها خالدة نظراً لإغراقها في القدم.

على هذا يمكن تمييز شكلين للفن، وفقاً لتوضعه على الحد التجريبي أوعلى الحد المطلق. هذان الشكلان يرتبطان بشكلين من أشكال الواقعية: الشكل التجريبي والشكل المطلق (انظر المؤلف، 1992). وقد تم توضيح هذين الشكلين في فن العصر الحجري paléoléthique الأسترالي من قبل لور بلانشيه (1988) حينما ميزت فناً دنيوياً عن فن مقدس يُمارس بعيداً عن أماكن السكن الرئيسية التي يصعب الدخول إليها.

العلوم- العلوم الإثنية لا ترتبط بقوانيننا (معاييرنا) لكنها لم تتوقف عن مراكمة المعارف الضخمة (شيبس، 1993). لا شك في أن العلوم تعرّف، في التقاليد الأفلاطونية على الأقل، بشكها في المعطيات الحسيّة التي تغني الرأي العام والحكم المسبق. وفك التزاوج بين موضوع التجربة وموضوع المعرفة، الذي أصبح ملتقى للعلوم، هو الذي يتصدر التجريد بشكل خاص.

لقد عودتنا الوضعية، بلبوسها العلموي، على عدم الاعتراف بوجود الخيال، وعلى أن الغائب غير موجود، حيث تساءلت :كيف يمكن لغير الموجود أن يكون موضوعاً للعلم؟ وبالتالي فقد قررت عدم وجود علم للخيال. ومع هذا يمكننا النظر بجدية إلى الصيغة الموضوعية للأشياء الغائبة ووضع تعريف لها. إذا كان للغائب وللخيال وجود سيميائي، حتى لو لم يكن هذا الواقع غير قابل للتصنيف، فلا يمكن رفعه أو خفضه إلى مستوى الحدث الموضوعي.

طالما أمكن الحديث عن الفكر العلمي بصيغة المفرد، أي عن الفكر، نقول إن هذا الفكر يحافظ على مسافة محددة يحافظ على مسافة إزاء هنا والآن. لذلك يؤكد كاونغيلهايم على أن «الفكر ليس سوى انفصال الإنسان والعالم هو الذي يسمح بوجود هذه المسافة ويحضنا على التساؤل ويثير في نفوسنا الشك (كقولنا: التفكير يعني الحضور) أمام العائق الذي يبرز أمامنا» (1969، ص 10).

إن صياغة الفرضيات في العلوم[1] ورسم الخطوط الأولية في الفن، والاعتراف في الديانات هي ميادين يسبح فيها الخيال، وبالتالي فهي تستعين بنفس القدرات السيميائية للحوار مع الممكن والاستباق واستحضار الأرواح واللعب مع الغياب.

7. 1. التعلّم Apprendre

لماذا نتعلم؟ إننا نتقاسم مع أقرب أبناء عمومتنا من الثدييات (البشرية والقردية primates) صفة الفضول القسري والحاجة إلى التقليد اللذين لهما ما يبررهما في علم الأنسالphylogenèse. النظم الغذائية المناسبة تقود دائماً إلى سبر البيئة في الوقت نفسه الذي تعرضنا فيه هذه النظم إلى الأخطار وأولها خطر التسمم: الغوريلا الفتي، مثلاً، يقلد أمه بدقة في اختيار النباتات الصالحة للأكل، أما إذا حرم من النموذج الأمومي فإنه يتعرض للتسمم.

هل يمكن القول أن الداروينية المحدثة والمهيمنة على البرامج المعرفية الهادفة إلى طبعنة المعنى، من شأنها إنارة دروبنا؟. الكتاب الذي أشرف على تحريره كل من كايل وفابول (2003) يبدأ بقسم عنوانه «من الجينات إلى الوظائف»)، وهو كتاب مخصص «لدراسة بعض محددات العمل المعرفي اللازمة للتعلم». ومفهوم المحدِّد يبقى مفهوما غامضا، لذلك فإن الأساس العصبي وبالأحرى الإرث الولادي يبقيان شرطين أساسيين ولو بشكل هامشيّ، لكنهما غير كافيين أبداً؛ وعلى أية حال لا يمكننا اعتبارهما سببين.

حتى لو جعلت العلوم المعرفية من عملية التعرف موضوعاً لها، فإنها تبقى عاجزة عن إيضاح ما نطلق اليوم عليه اسم المعارف. الحقيقة أن الثيمات التي تهتم بها العلوم المعرفية هي التخصصات الدماغية والوظائف، ولا الإدراك والمحاججة والتذكر. وبطبيعة الحال فإن هذه الوظائف المعرفية تشترك في عناصر متنوعة منها مع الحيوانات، ولا يمكن للنوع البشري أبداً الزعم باحتكار ملكيتها. لكن إدراك العضوية للوسط لا يشترك مع أي من الأداءات السيميائية التي نسميها المعارف.

أخيراً، تتميز الثقافة بقدرتها على التخلص من التحديدات الوراثية (إلا إذا استبعدنا الوهم العرقي الخطير)، وهذا ما تتميز به البشرية تحديداً في اتجاه تطورها.

---

(1) يشكل «التخييل» العنصر الحيوي في الظواهرية كما في كافة علوم استحضار الصورeidétiques؛ التخييل هو المصدر الذي يغذي معرفةً «الحقائق الخالدة» (هوسرل، مرجع مذكور، ص 227).

حتى لو لم يكن هذا التطور حراً، على الأقل فهي ترفض أي تفسير سببي لأنها تنبثق من احتمالات متعددة . الاتجاه الجبري الوراثي لا يفسر أية ظاهرة ثقافية-حتى الداروينية التي يدهش المرء منكونها لم تتطور من خلال التناقض إلا بشكل قليل.

إجمالاً، نحتاج إلى أنثروبولوجيا ثقافية أكثر من حاجتنا إلى علوم معرفية طالما أننا نقوم بنقل الثقافة إلى أطر تضعها هي لنفسها.

اسمحوا لي أخيراً أن أنهي بحثي بملاحظة شخصية لأني لا أزعم امتلاك نظرية تعليمية لا شك في أن العملية التعليميةهي فن، أيأنها فرع معرفي تجريبي بمعنى الحكمة العملية ولا نظنها تربح شيئاً لو تحولت إلى علم. مهما يكن من أمر، فإن النظرية التعليمية تفترض، ضمنيا على الأقل، وجود أنثروبولوجيا، أي نظرية للغة ونظرية للمعرفة.

- لا تنطوي إثارتنا لهذه النقطة الأخيرة على أية مخاطرة ا، لأن التطبيق العملي للغة يعد المعرفة فعلاً منسياً. الحقيقة أن المعارف هي تشكيلات سيميائية تتكون من نصوص أو من أداءات أخرى وبحالتها هذه فهي تنتمي إلى ممارسات لا يجوز تشييؤها :أقله أننا لا نستطيع فهمها فعلا إلا إذا أحيينا الممارسات التي كانت وراء ولادتها. زد على ذلك أننا لا نستطيع امتلاكها إلا من خلال الممارسة، حتى لو كانت تعليمية. إننا نتعلم أثناء التعليم، لأن استباق الاستقبال الذي أطلقت عليه البلاغة القديمة اسم accomodatio (التكيف) هو الذي يسمح لنا بتفسير المعرفة التي نعتقد امتلاكها، كما يسمح لنا بامتلاكها نقدياً.

- بشكل أعمّ، نقول إن المعرفة هي التعلم في كنف الممارسة الاجتماعية، وفي هذه الحالة فإن المعايير هي الشكل الأولي للحياة الاجتماعية socialité. ومن المؤكد أنها ذات سمعة سيئة لاعتقادنا بأنها معيارية فقط بينما هي ليست سوى عادية، بمعنى أنه يتعذر علينا الإفلات منها بشكل نهائي حتى ونحن بصدد ملاحظتها. في المجال اللغوي، تكون المعايير أولاً شأناً من شؤون الخطاب والأنواع.

ظلت كل من لسانيات اللسان ولسانيات الكلام منفصلتين لأن لسانيات المعايير لم تكن بعد موجودة. يظن أحياناً أن العلاقة بين اللسان والكلام انتقال من الافتراضي إلى المتحقق، وأحيانا، أيخرى انتقال من القيد إلى الحرية، ويصعب المصالحة بين

الفرضيات الإجبارية للسان وبين الحرية المتحققة للكلام[1]: النص لا يكتب «في اللسان» فقط بل تراه مكتوبا أيضاً في النوع، آخذا قيود اللسان بعين الاعتبار. من جانب آخر إن تماثل الممارسات وتماثل الأنواع المنبثقة عنها هو الذي يسمح بالترجمة، أيي، بكل بساطة، يسمح بالفهم المتبادل بين الناس.

في ما يتعلق باللغة، يحدث التكيّف الاجتماعي socialisation بشكل خاص عبر تعلم الأنواع. وقد صح ما أكده شليرماشر في كتاباته التربوية، بأن التعلم هو الخروج من الأنواع المزاجيةidiosyncrasiques.

ـ المعرفة هي التعلم المستمر. ولا يمكن أبداً اكتساب المعرفة بشكل كامل لأنها موجودة في الاستخدام الذي يتم في شروط جديدة تماما أو متجددة. من طرف آخر، يبقى الدماغ، في تخلقه المتعاقب، آلة للنسيان أو للتعلم المتجدد: المعلوماتيون العاملون في حقل الاتصالات والذين يقومون بزرع منظومات عصبية ـ محاكاتية، صاغوا عبارة never learning ending للإشارة إلى التعلم اللانهائي ـ أو على الأقل الذي لا يمكن تحديده ـ الذي يشكل الدماغ عامله الدافع.

باختصار نقول، إن التعلم لا يبدأ بدخول المدرسة ولا ينتهي بالخروج منها: التعليم ليس، أو ليس فقط، «إيصال المعارف» بل هو تعليم التعلم أيضاً. هذا التكرار يتضمن في حد ذاته بعدا نقديا في الوقت الذي يجعل من الرغبة في التعلم نفسها هدفاً للعملية التعليمية:

ـ التعلم هو لعبة جادة لأنه يربط، شأنه شأن مراحل اكتساب الثقافة، شكلي المزاوجة بالجوار. الحالة المدرسية هي مزاوجة تجريبية يبدأ معها التكيف الاجتماعي المباشر، بينما حالة التعلم هي مزاوجة متعالية تضع، بشكل خاص، التلميذ (الذي يطلق عليه اسم المتعلم) في مواجهة مع الغيرية الجذرية للتجريد. وعلى هذا فإن اللعب (الذي يقع على الحد التجريبي) البحث (الذي يقع على الحد المتعالي) من شأنهما، بل عليهما، التضافر لبذل جهد نريده أن يكون نشيطا. إن مبدأ المتعة في اللعب يتصالح مع مبدأ الواقع الخاص بالبحث.

(1) إذا بدا مفهوم سوسير للسان مشابهاً لمفهوم دوركهايم عنه فلاشك أن الكلام يدين كثيراً إلى علم الاجتماع الفردي الذي نادى به تارد.

عمليا، ترتبط التفاعلات الاجتماعية في قاعة الصف، سواء بقوة القانون أم بقوة الواقع، ترتبط بالنصوص وبالأداءات السيميائية التي تنتمي إلى منطقة التباعد شأنها شأن المعارف المستقلة عن هنا والآن. عندها يضطلع السيد (الذي نسميه المعلم) بوظيفة مزدوجة: فقيامه بدور السلطة التي تغلب عليها اللطافة ولا تتضح فيها طريقة تعامل الأهل مع لأبنائهم، فإنما يقوم بضبط المزاوجة التجريبية، وحينما يقوم بمزاوجة الشفيع بعالم المعارف المجرد فهو يقوم بضبط المزاوجة المتعالية. وبهذا فهو يختصر بذاته دور العم(أو الخال) ودور المعلم الشاماني.

- قيمة التعلم لا تكمن في مضمونه الغيرية، الذي غالبا ما يؤول إلى النسيان فقط بل، وربما أكثر، في الجهد المبذول لتكييف الشيء الجديد الذي يبرزه التعلم للعيان. وهكذا فإن التعلم يعني مواجهة الغيرية، لأن الجهد المبذول للتكيف يفرض انحرافا عن المركزية النقدية، أو خروجا عن الحكم المسبق الذي يتعارض مع التجربة اليومية التي يعيشها التلاميذ. ولا بد من «الانطلاق مما هم عليه» لكن الذهاب إلى موضع آخر يسمح لهم بقياس أنفسهم بالقدماء والغرباء ويدفعهم إلى فهم ثقافات وعصور مختلفة.

المعنى يتألف من اختلافات: وهذا أكبر درس قدمه سوسير حينما قطع مع الانطولوجيا نها، ولا وعلى هذا لا يمكن فهم الكلمة إلا من خلال اختلافاتها مع مجاوراتها (أ، منا وعموديا)، ولا يمكن فهم النص إلا من خلال علاقته بالنصوص الأخرى التي تنتمي إلى النوع نفسه، ولا تفهم الثقافة إلا بمقارنتها مع ثقافة أخرى. إن حصر التلاميذ في تجربتهم بذريعة أنها تسمح لهم بالتعبير عن أنفسه، منن شأنه أن يعرض للخطر ثلاثيتي الحياة اليومية الكئيبة:ثلاثية (البلاط-المدينة-موقف السيارات)، وثلاثية (القائمة-الطبق-عربة التسوق).

إن كنا قد وضعنا عفوية الشفهي في موضع الصدارة فذلك لأنها تبقى عموما في هنا والآن اللذين يتكرران في الفلسفة الوضعية. لكن الكتابي، الذي يسمح، من حيث المبدأ بالاستقلال الذاتي إزاء هنا والآن يبقى الوسيلة الكفيلة بمواجهة الغيرية والتكيف معها لأنه يعيد وضع نفسه في سياق دائم من خلال الأزمان والأماكن.

الأفكار التي قدمتها في هذه الدراسة تقترح خيارات لكنها لا تتضمن وصفات جاهزة ولا تعاليم. إنها تذكر فقط بأن مسألة النقل تنشأ عن سيميائية ثقافات تقوم على أنثروبولوجيا لغوية.

ملاحظة: في هذه الدراسة استفدت من دراسات سابقة لي لا سيما في (الفعل والمعنى، 2001). ويسرني أن أشكر عدة مشاركين في ندوة «بناء المعارف واللغة في فروع التعليم» ونظرا لضيق الوقت لم أكرر هنا النقاط المتعلقة بعلوم الثقافة، ويمكن للقارئ، إذا دعته الحاجة، أن يعود إليها في كتاب «مقدمة إلى علوم الثقافة»- منشورات puf 2001). ■



الأدب الروسي عشية انهيار الدولة السوفييتية(*)

ترجمة وإعداد
د. شوكت يوسف

يُعد عقد ثمانينات القرن العشرين في الاتحاد السوفييتي السابق ذروة «مرحلة الركود» الكئيبة المرتبطة باسم ليونيد بريجنيف، أحد شخصيات هذا القرن السياسية الأكثر ضراوة وبلادة ذهنية.

رغب بريجنيف في أن يكون كاتباً. وفي عام (1978-1979) نشر سيرة حياته في شكل عمل أدبي بعنوان «الأرض الصغيرة Malaya Zemlya» (اسم جزء من شبه جزيرة كيرتش قتالاً ضارياً شهد أثناء الحرب العالمية الثانية، وكان بريجنيف أثناءها مفوضاً سياسياً للمنطقة)، «البعث Vozrozhdenie» و«الأرض البكر Tselina». وبرغم أن هذه الأعمال لم تكن أكثر من كراسات كتبها بلغة بيروقراطية كتّاب السلطة، إلا أن بريجنيف منح لقاءها وعلى الفور جائزة لينين، الجائزة الأدبية الأرفع. علاوة على ذلك تبارت المجلات والجرائد الأدبية في روسيا في تمجيد مؤلف هذه «الثلاثية» عارضة عبقريته كقدوة للجميع، منوهة بصوره المجازية البارعة، بنعوته وتشبيهاته البليغة وحواره الحي. ونظم كتاب موسكو ولينينغراد لقاءات لإجراء نقاشات مهيبة لثلاثية بريجنيف امتثالاً لأمر الحزب.

(*) دراسة من تأليف الناقد (إيفيم إيتكيند) منشورة بالإنكليزية في عداد دراسات أخرى ضمن كتاب «تاريخ الأدب الروسي»، إصدار جامعة كمبردج، والترجمة هنا بتصرف.

هل من غرابة أن ازدهر ما سمي «أدب السكرتيرين» بخصوبة في هذا الوقت بالضبط؟ فإذا ما وافق كل واحد على أن كاتب البلاد الرائد هو السكرتير العام للجنة المركزية للحزب، المتواضع الذكاء، وربما حتى شبه المثقف، فما الذي سيمنع السكرتيرين المختلفين لاتحاد الكتاب السوفييت من نشر كتاباتهم في طبعات عديدة؟ بالتأكيد تمتع بريجنيف بسلطة غير محدودة استطاع بواسطتها منح نفسه جائزة لينين، في حين ما كان بإمكان سكرتيريي اتحاد الكتّاب فعل مثل ذلك، لكنهم سيطروا على دور نشر مثل «الكاتب السوفييتي»، «الأدب الفني» و «الحرس الفتي». ففي الفترة بين عامي 1981-1985 نُشرت أعمال يوري بونداريف خمسين مرة، بما مجموعه 5.868.000 نسخة. ألكسندر تشاكوفسكي أربعين مرة، بما مجموعه 3.901.000 نسخة. جيورجي ماركوف اثنتين وثلاثين مرة، بما مجموعه 4.129.000 نسخة. بيتر برسكورين إحدى وعشرين مرة، بما مجموعه 2.615.000 نسخة. يمكننا إلقاء نظرة أيضاً على الأرقام الخاصة بالشعراء: نشر الشيوعي الملتزم ستانيسلاف كونايف كتاباً واحداً على الأقل كل عام في الفترة بين عامي 1976-1986، وفي بعض السنوات كتابين أو ثلاثة، ونشر فيليكس تشويف فيما بين 1976-1982 كتاباً واحداً بحد أدنى كل عام وأحياناً كل أربعة. وبما مجموعه 160.000 نسخة خلال الفترة المذكورة. وبالمقارنة بين هذه الأرقام الخيالية وبين طبعات أعمال آنا أخماتوفا وبوريس باسترناك خلال الفترة ذاتها نكتشف الفرق الكبير- خمس طبعات فقط لكل منهما.

كان يقال إن روسيا السوفييتية هي البلاد ذات العدد الأكبر من القراء في العالم. لكن عالم الاجتماع سيرغي شفيدوف سأل: «ماذا بالضبط قرأت البلاد؟» كان الجواب هو أن البلاد في نهاية حقبة بريجنيف قرأت «السكرتيرين»، الذين كانت أعمالهم، بالدرجة الأولى، روايات ملحمية متعددة الأجزاء في تمجيد الحزب وقادته كتبها تشاكوفسكي، بروسكورين، ماركوف، بونداريف وآخرون.

من جانب آخر واصل كتاب آخرون إبداع أدب أصيل. وبرغم أنهم كانوا مشككين بخصوص المستقبل، وخاطروا بفقد حريتهم وحتى حياتهم، إلا أنهم خطّوا كتباً وفق ما أملته ضمائرهم واحتفظوا بها في الأدراج بانتظار أيام أفضل. أخيراً شهدنا أعمالاً مثل «أطفال أرباط Deti Arbata» لأناتولي ريباكوف (1911-)، «سحابة ذهبية قضت الليل Nochevala Tuchka Zolotaya» لأناتولي بريستافكين

(1931-)، «الزاوية الخامسة Byaty Ugol» لإسرائيل ميتر (1909-)، «الدائرة الأولى» و«جناح السرطان» لألكسندر سولجينيستين، وأخرى كثيرة.

لكن كانت هذه المرحلة أفضل من مرحلة ستالين التي امتدت عقوداً. فالآن، أحياناً ترى المخطوطات النور، يتداولها الناس- بموافقة أو بدون موافقة مؤلفيها- أولاً بواسطة «النشر الخاص»، وبعدئذٍ بواسطة «النشر الخارجي». وفي السبعينيات والثمانينيات برزت طريقة ثالثة لتداول النصوص الأدبية. فصارت تُطبع نسخ محدودة تحت علامة «سري»، «للاستخدام الرسمي فقط». خُصصت تلك الطبعات لشخصيات في هرم «النومينكلاتورا»- أعضاء اللجنة المركزية، أو حتى المكتب السياسي فقط. فنشرت رواية إرنست همنغواي «لمن تقرع الأجراس» أولاً بهذه الطريقة، بعد أن حُظر نشرها للعموم بناء على طلب شخصي من دولوريس إيباروري زعيمة الحزب الشيوعي الأسباني، ولاحقاً ظهرت الرواية في عداد مجموعة أعمال همنغواي. دُعي هذا الشكل من النشر السري «النشر المحدود». لكن سرعان ما كانت تتسرب هذه الأعمال، المخصصة للشخصيات الرسمية الرفيعة، إلى جمهور القراء عن طريق أبنائهم وبناتهم الذين تعاطفوا غالباً مع الحركة الديمقراطية، فعمدوا إلى تصوير أو نسخ الكتب الممنوعة المثيرة التي تصل إلى أيديهم. وهكذا كان «النشر المحدود» مصدراً اعتمد عليه «النشر الخاص» الذي بدوره سرب «الممنوعات» بانتظام إلى «النشر الخارجي».

وكما كان في الاتحاد السوفييتي اقتصاد سوق سوداء بموازاة «الاقتصاد الاشتراكي» الرسمي، وُجد أيضاً بموازاة أدب «السكرتيرين» أدب سوق سوداء كانت صلات جمهور القراء به ملتبسة وأكثر سرية، وثبت أنه من المستحيل القضاء عليه من خلال إرهاب الـ KGB. استمرت الأعمال الأدبية «غير المرغوبة» في الانتشار والتأثير إلى حد عانت فيه البلاد من شيزوفرنيا وطنية. ولقد اعتاد الشاعر ألكسندر غاليتش في إحدى أغانيه على التأكيد بتفاؤل قائلاً: « هناك جماعة «يهوذا» لتسجيل الأشرطة- هذا كل شيء، لكنه كاف!... جماعة «إيريكا» تطبع أربع نسخ، هذا كل شيء، لكنه كاف!». فكانت "يهوذا" للتسجيلات و«إيريكا» للنسخ على الآلة الطابعة في تلك السنوات أداتين هامتين للمحافظة على الأعمال الأدبية حية. وكان غاليتش على حق في ذلك.

لكنه كان مخطئاً في الزعم بأن ذلك كاف. من غير ريب، كان يتم تداول عمل صغير مثل «متدفق أبداً»[1]، أو رواية ضخمة مثل «الدائرة الأولى»[2] بين القراء في شكل مخطوط، لكن القراءة الليلية خلف أبواب مغلقة لم يكن من شأنها دعم حياة أدبية عادية تحتاج إلى حوار بين قارئ وكاتب، إلى مناقشة نقدية مفتوحة في الصحافة وإلى تقدم طبيعي من كتاب لآخر- بكلمة أخرى، لم يستطع «النشر الخاص» توفير مناخ ما نسميه «عملية أدبية».

لم يستطع «النشر الخارجي» توفير ذلك أيضاً. كانت الكتب المطبوعة في الخارج تجد طريقها إلى الاتحاد السوفييتي، لكن بصعوبة بالغة. في السبعينيات والثمانينيات أصدرت دور نشر في الخارج، مثل (Syntaxis, YMCA press) في فرنسا، (Posev) في ألمانيا، (Overseas Publications) في بريطانيا، (Ardis) في أمريكا و(L'Age d'Homme) في سويسرا، كتباً كثيرة لكثير من الكتاب. كما نشرت هذه الدور سلاسل مذكرات تاريخية وأدبية وكتباً سنوية Almanance و«مجلات سميكة».

وبرغم كل المصاعب وصلت هذه الأعمال إلى القارئ السوفييتي، وبرغم كل محاولات قمع حرية التعبير فَقَدْ فَقَدَ أدب الواقعية الاشتراكية سيطرته الشاملة وواجه منافسة قوية. احتدم الصراع بين الأدب الحقيقي والأدب الزائف، بين الكذب المدعوم من قبل جهاز الدولة وبين الحقيقة «غير المسلحة» التي لا تملك مصادر تمويل ولا صحافة مطبوعة.

بالتأكيد لم يكن الموقف الأدبي في الاتحاد السوفييتي بهذه الصورة من الانقسام الجدي الواضح. «أدب السكرتيرين» كان طاغياً طبعاً، لكن برز حتى في ظله كتّاب جاهدوا للتعبير عن الواقع بطريقة وجدانية محترمة ووفقاً لما يمليه الضمير. من بين هؤلاء كان «الكتاب القرويون» الأشهر في السنوات الماضية، واستمروا نشيطين حتى هذه المرحلة (استمر فيودور أبراموف في العطاء حتى وفاته تقريباً في عام 1983). ومن بين هؤلاء كان ميخائيل الكسييف (1918-) الكاتب ذو الموهبة المتواضعة الذي صورت روايته «المشاكسون Drachuny» لعام 1982 التجميع الزراعي القسري والمجاعة الناجمة عن ذلك خلال عامي 1932-1933 بصراحة فائقة.

(1) رواية الكاتب فاسيلي غروسمان.

(2) رواية الكاتب ألكسندر سولجينيتسين.

من بين الأعمال اللاحقة المكرسة للحديث عن القرية وأحوالها يجدر ذكر رواية «قصة بوليسية حزينة Pechalny detective» لفيكتور أستافيف الصادرة عام 1968، التي تعرض صورة مرعبة للحياة الريفية السوفيتية- إدمان على الكحول وعنف، خصومات في أوساط الشعب، ومآل ذلك تفسخ اجتماعي حتمي. رواية راسبوتين القصيرة «الحريق Pozhar» لعام 1985 بالكاد أكثر تفاؤلاً، إذ تصف الحالة الانحطاطية التي انحدر إليها الناس، بحيث لم يعودوا قادرين على تكوين أي نوع من التضامن الجمعي. لم يحاول الكاتب حتى تحليل الأسباب الاجتماعية لهذا التدهور الأخلاقي مقتصراً على تصوير السقوط الحتمي في الهاوية. كان من الواضح أنه من المبكر بعد الحديث عن الأسباب، إذ لم يحصل حتى الآن تحليل بنية المجتمع.

ثمة أعمال نثرية سوفييتية أخرى سليمة فكرياً، عائدة زمنياً لمطلع الثمانينيات، تدل أيضاً على عدم قدرة مؤلفيها على التقاط القوى المحركة للحياة في الحاضر والماضي القريب. هذه الأعمال تتعاطى، في الحقيقة، مع الحاضر بشكل غير مباشر، وحتى ليس بالتفصيل. من بين هذه الأعمال «اللوحة Kartina» لدانيل غرانين الصادرة عام 1980، «بعد العاصفة Posle Buri» لسيرغي زاليغين الصادرة في جزأين عام 1982 و 1986، التي صورت المصير الدراماتيكي لضابط أبيض عاش بوثائق مزورة في العشرينيات، ورواية «دانيلوف عازف الكمان Altist Danilov» لفلاديمير أورلوف الصادرة عام 1980 التي تعتمد الكثير من حبكات ووسائل بولغاكوف الفنية.

ما زال موضوع الحرب العالمية الثانية غير مستنفد، لأنه يسمح بنيل حظوة وشرف كبير أكثر من المواضيع المتصلة بالحياة اليومية المعاصرة. تتميز في هذا الإطار رواية فيتالي سيومين (1927-1987) «السد Plotina» الصادرة عام 1981 بعد وفاته، الجارية أحداثها في معسكر للسجناء أثناء الحرب والمروية بطريقة مباشرة قطعية غير مهادنة، وكذلك العمل النثري الغنائي «إلى الأبد تسعة عشر Naveki-devyatnadtstiletnie» لجيورجي باكلانوف (1923-) الصادر عام 1979.

في الوقت ذاته برز ما سمي «جيل كتاب الأربعينيات» تميز بينهم عدد من كتاب النثر أمثال فلاديمير مكانين (1937-)، أناتولي كورتشانين، لودميلا بتروشيفسكايا (1941-)، التي تعد الآن من أهم كتاب المسرح المعاصر، وفلاديمير كروبين الذي

أثارت روايته «ماء حي Zhivaya Voda» لعام 1980 تعليقات كثيرة بسبب أسلوبها المفعم بالحيوية وخيالها الشاعري غير العادي.

فلاديمير مكانين كاتب لافت بوجه خاص. أثار اهتمام الناس بداية في أوساط الستينيات بروايته «خط مستقيم». هو غير مهتم بالقضايا الاجتماعية، يتجاهلها صراحة، وهذه سمة نمطية تقريباً لجيله. لا تثيره المسائل السياسية العابرة؛ بل القضايا الوجودية، مشاعر الفرد وحالة روحه التي تعاني الوحدة وتهلك داخل الجماعة- الجماعة التي يُخيل أن فيها خلاص روح الفرد، لكنها في الواقع تمسخ هذه الروح إلى أدنى مستوى. يبرز بؤس الوضع القائم في أعمال مكانين المتنوعة: «أصوات Golosa»، «الفَقْد Utrata»، «الأزرق والأحمر Goluboy I Krasnoe»، «حيث التقت السماء والتلال Gde Skhodilos nebo s Kholmami»، و «رجل وامرأة Odin I Odna» المكتوبة عام 1983. في هذا العمل الأخير يصوِّر الكاتب رجلاً وامرأة عاشا معاً حيناً من الزمن في الستينيات، لكنهما الآن يعانيان بؤساً ووحدة وجودية، وعزلة أحدهما عن آخر وأيضاً عن العالم حولهما، عن المجتمع وعن العصر. من المفهوم ألا ترى رواية «رجل وامرأة» النور في حقبة بريجنيف، لكنها نُشِرَت بعد خمس سنوات من كتابتها. أدرك الرقيب مؤداها، استطاع فك شيفرة نصوصها الفرعية المعقدة: استطاع عبر ستار وجودية مكانين تصور الرفض الراشح بالازدراء للبيروقراطية الحزبية اللاإنسانية الرافضة لأية طموحات روحية والخانقة لكل أمل. ظهر هذا العمل في العام 1987، أحد أكثر أعوام هذا العقد أهمية. وفعلاً غدت الأعوام الثلاثة 1987-1989 خارقة في التاريخ الثقافي السوفييتي.

بعد أحداث نيسان/أبريل 1985 عندما استهل عهد جديد في تطور البلاد مع تسلم ميخائيل غورباتشوف مقاليد السلطة، وأيضاً بعد المؤتمر العام الثامن لاتحاد الكتّاب السوفيت في صيف عام 1986، شهد الأدب الروسي حراكاً عظيماً فاق أي شيء عرفه، ليس فقط تاريخ الثقافة الروسية، بل الثقافة العالمية عموماً. تداعت فجأة جدران الرقابة التي صمدت راسخة لسبعين عاماً- تلك الجدران التي فصلت أدباً عن آخر، والثاني عن ثالث. لقد افترض كل واحد أن الجدران، التي قُصِدَ بها عزل أدب الواقعية الاشتراكية عن الأعمال المشكوك بها أو المناهضة صراحة للسوفييت المتداولة عبر «النشر الخاص» «الهدام» وأحرزت شهرة عالمية من خلال «النشر الخارجي» «المعادي»، ستستمر قائمة إلى الأبد. وحتى الفكرة القائلة بأن هذه

الاتجاهات يمكن أن تبرز في حين ما عُدَّت هدامة، لأنها تضمنت شكاً في مبدأ الصراع الطبيقي كمحرك للسيرورة التاريخية، أو حتى رفضه باسم القيم الإنسانية العامة. لكن غورباتشوف أكد ذلك بنفسه في الاستقبال الكبير عام 1987 لضيوف كثيرين مدعوين من كل أرجاء العالم. فأعلن مستشهداً- لأسباب احترازية واضحة- بصيغة لينينية لم يسمع بها أحد قبلاً، أولوية القيم الإنسانية العامة على القيم الطبقية. ارتقت صيغة غورباتشوف هذه جوهرياً إلى مصاف ثورة أيديولوجية أطاحت ليس فقط باللينينية، بل بالماركسية أيضاً.

على أي حال لعبت صيغة غورباتشوف دوراً هائلاً في تغيير اتجاه الأيديولوجيا السوفيتية. فهذا هو، على سبيل المثال، جنكيز أيتماتوف- القريب شخصياً من غورباتشوف- يصرح في حزيران/يونيو 1989 أمام مؤتمر نواب الشعب لعموم الاتحاد السوفيتي مؤكداً أن الاشتراكية الحقيقة موجودة ليس في الاتحاد السوفيتي؛ بل على سبيل المثال، في هولندا وكندا والسويد، «هذا فضلاً عن سويسرا» — سويسرا المعتبرة حتى الآن مركز الرأسمال العالمي. بعد ذلك بوقت قصير نشرت «الجريدة الأدبية» مقالة تناولت بالتحليل النظام الاجتماعي السائد في الولايات المتحدة الأمريكية وقررت أن هذه الأخيرة خلقت أفضل حماية واسعة للعمال، أسساً سليمة لبناء حكومي قائم على القانون ومستوى رفيعاً من الديمقراطية (ليس «ديمقراطية بورجوازية»، بل ديمقراطية خالصة بسيطة).

واحداً بعد آخر أُزيلت الحواجز التي عزلت اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية عن الغرب. بعد أشهر فقط فُتِحَت حدود بقيت على مدة سبعين عاماً محروسة من قبل جنود بأسلحة ثقيلة. وفي هذا السياق نشرت صحيفة «أنباء موسكو» الأسبوعية الصادرة بعدة لغات مقالة تقول إن المثقفين المنفيين إلى الغرب في السبعينيات أُخرجوا من البلاد عنوة من قبل بيروقراطيين أغبياء، ويجب أن تُعاد الجنسية فوراً لكل أولئك الذين يُسمون مهاجرين. أثارت هذه المقالة، التي حملت عنوان «شهامة»، رد فعل أبلغ من جانب كاتب آخر (إيفيم إيتكيند) في مقالة سِجالية بعنوان «عدالة» أكد فيها على أن إعادة الجنسية للعلماء والكتاب الأبرياء التي جُردوا منها بغير وجه حق وحُملوا قسراً على مغادرة البلاد ليس فعل شهامة، بل مسألة عدالة بسيطة. لقيت وجهة النظر الأخيرة هذه تأكيداً عبر قانون قصير أصدره مجلس السوفييت الأعلى أعيدت الجنسية بموجبه لكلٍ من ميستيسلاف روستروبوفيتش،

غالينا فيشنيفسكايا، ألكسندر سولجينيتسين، فلاديمير فوينوفيتش، جيروجي فلاديموف، فاسيلي أكسيونوف وآخرين.

في إجراء هو الأول من نوعه في سبعين عاماً تم الاعتراف بهذه المجموعة من المهاجرين كجزء فائق الأهمية من الثقافة الروسية. يجدر التذكير في هذا المقام بأن فلاديمير مياكوفسكي ذات مرة لم يحتمل ما يشيبه الحيادية السياسية لفيودور شاليابين، كما شتم مكسيم غوركي لأنه آثر العيش في فترة معينة في إيطاليا. وفي أواخر عام 1988 وصف ألكسندر تشاكوفسكي، أثناء لقاء في المركز الروسي للبحوث في جامعة هارفرد، المهاجرين بخونة الوطن.

لكن الآن انضم إلى الأدب الروسي فيض من كتّاب كانوا منفيين وملعونين لسنوات كثيرة، كما أعمال كثيرة كانت ممنوعة.

هكذا كسب النشر الروسي مجموعة من كتّاب الطبقة الأولى، كان من شأنهم وحدهم أن يشكلوا مصدر فخر لأي بلد. كان من بينهم فلاديمير نابوكوف الذي صدرت أول رواية له في عام 1926، وآخر واحدة في عام 1974. قاربت روسيا السوفييتية نابوكوف بحذر واضح. أول عمل صدر له كان رواية «دفاع لوجين» لكن في شكل مختصر وفي مجلة «شطرنج». وعندما مر هذا العمل بسلام بدأت أعمال أخرى له بالصدور. بعد عام 1987 غدت بمتناول القراء السوفيت روايات شهيرة عالمية له مثل «دفاع لوجين»، «الهدية»، «دعوة إلى الإعدام»، «لوليتا»، «بنين»، و«آدا». ليس كافياً ببساطة قراءة نابوكوف. على المرء أن يستوعب عالمه الفني الرحب وفلسفته التاريخية وصلته بالثقافتين الروسية والأمريكية. ثمة أيضاً مكتبة كاملة حول أعمال نابوكوف يجب أن يشملها الاهتمام، وكل هذا سيستغرق عمل جيل.

لكن برز إلى جانب نابوكوف بعدئذ ديمتري ميرجكوفسكي الذي كانت رواياته التاريخية ومقالاته الأدبية مقروءة بشكل واسع قبل الثورة، لكن لم تُعَد طباعتها منذ عقود. لم تظهر كل أعماله بعد، لكنها في طريقها إلى النشر. ويعتقد كل واحد الآن أنه بدونها لا يمكن فهم ثقافة روسيا القرن العشرين. اكتشفت روسيا أيضاً روائياً تاريخياً آخرهو مارك ألدانوف الذي عمل في مهجره بفرنسا لأكثر من ثلاثين عاماً. تغطي كتبه- ظهر أولها في عام 1923- تاريخ أوروبا وروسيا من عام 1762 وحتى الخمسينيات. ألدانوف مهتم أساساً بالثغرة الواسعة بين نوايا أبطاله- شخصيات بارزة

في عصور مختلفة- وبين نتائج أفعالهم. ولاشك في أن هذه النقطة هي أكثر ما يجذب القارئ السوفيتي اليوم إلى كتاباته.

مكسيم غوركي أحد كتّاب القرن العشرين العظام الذي يجب إعادة تقييمه بعد ظهور عمله «أفكار في غير أوانها Nesvoevremmennie mysli» المكتوب في عام 1918. هذا العمل هو مجموعة مقالات (79 مقالة) ناقدة لعمل لينين «أطروحات نيسان». شجب غوركي هنا بقسوة انقلاب أكتوبر والسياسات البلشفية التي تعاملت بوحشية مع الشعب الروسي و«المحكومة بالفشل». كان غوركي معتبراً كل هذه السنوات «الكاتب البروليتاري العظيم» و«مؤسس الواقعية الاشتراكية». إن نشر «أفكار في غير أوانها» سيشكل بداية لإعادة تقييم «عمل آل أرتامونوف» و«حياة كليم سامغين». هكذا أصبح غوركي في أيامنا لغزاً.

أصبح بالإمكان الدفاع أكثر سياسياً عن فلاديمير كورلينكو بعد نشر رسائله إلى أناتولي لوناتشارسكي مفوض الشعب للتعليم: كتب كورلينكو إليه معبراً عن سخطه إزاء الإرهاب الأحمر الذي كان شاهداً عليه. أخيراً ثمة بعدُ كاتب آخر يجب إعادة تقييمه هو إيفان بونين. فظهرت الآن يومياته بعنوان «أيام بغيضة» عن الأعوام الثلاثة التالية للثورة، التي عبر فيها بالدرجة الأولى عن رعبه من الإفراط والتطرف البلشفي، لكن وأيضاً عن رفضه للثورة إجمالاً.

كان هؤلاء الكتاب الثلاثة- غوركي، كورلينكو وبونين- مشهورين دوماً في روسيا. لكن بين أيدينا الآن معلومات أكمل عنهم، ويجب أن نقرأهم في ضوء جديد. وهذا لا ينطبق عليهم فقط؛ بل على الأدب الروسي في القرن العشرين بالكامل.

خلال النصف الآخر من عقد الثمانينيات تعرّف القراء الروس للمرة الأولى على رواية «دكتور جيفاكو» باسترناك (معظمهم سمع طعناً بها في عام 1958 عندما ظهرت للمرة الأولى في الغرب). تعد هذه الرواية إسهاماً كبيراً في الأدب المعاصر واكتشافاً فنياً لعالم كامل. أفكار باسترناك الاجتماعية والسياسية أيضاً في غاية الأهمية لأنه يرفض هنا التسويغ النظري للعنف والحجج خلف الثورة. ومن أجل إدراك عمق التغييرات الأخيرة يجب أيضاً أن نشير إلى أن الصحافة السوفيتية نشرت سجل وقائع جلسة اتحاد الكتّاب الجارية في أوكتوبر 1958 التي هاجم فيها مؤلفون بارزون زميلهم مشبهين إياه بـ «يوضاس» الذي خان بلاده لصالح الغرب البرجوازي وطالبوا بطرده من روسيا.

في عـام 1990 تبـارت ثمـاني عشـرة مجلـة معـاً في نشـر كتابـات ألكسـندر سولجينيتسين. في غضون وقت قصير رأت النور كل «عُقَد» روايته الملحمية «العجلة الحمـراء»، «آب 1914»، «أكتوبر 1916» و«مـارس 1917»\. صـدرت أيضـاً روايتـا «الدائرة الأولى» و«جناح السرطان» وبعدهما بوقت قصير، بدءاً من آذار/مارس 1991، بدأت تُنشَر كتاباته الصحفية العائدة للسبعينيات والثمانينيـات. لـيس اسـتيعابُ هـذه الكمية الضخمة من الأعمال بالمهمة البسيطة. فالمسألة لا تكمن في ضخامة الأعمال المؤلفة مـن آلاف الصـفحات؛ بـل أيضـاً في مذهبـه التـاريخي المعقـد وفي المـنهج الفريد الذي طوّره. كما يمكن أن يلاحظ المرء أن إنجاز سولجنستين حمـل شـهادة على الأزمة المعاصرة للتاريخانيـة. فـرأى أن المقاربـة الهيغليـة- الماركسـية لتعاقـب التشـكيلات التاريخيـة سـقطت، لكـن لم تـبرز منظومـة جديـدة بديلـة لهـا. تشـغل الاقتباسات من أرشيف اجتماعات «دوما الدولة» إلى جانب وثـائق أخـرى أكثـر مـن ثلاثة أرباع هذا العمل الضخم الذي سمى المؤلف أجزاءه «عُقَداً»، والـذي يبـدو أنـه- أي المؤلـف- قـد كـوّن خلاصـاته قبـل مباشـرة بحوثـه. وهـو هنـا لا يلقـي اللـوم، بخصوص متاعب روسيا على الحمر، بل على الليبراليين الديمقراطيين والراديكاليين المعتدلين والسياسيين اليساريين الذين أسهموا على مدى سـنوات في تقـويض أسـس النظام القيصري الروسي واستقرار الإمبراطورية. نال الإمبراطور نصيبه من النقد أيضاً: بدا رجلاً بلا شخصية أو إرادة. قد لا يوافق المرء تماماً على نظريات سولجينيتسين، لكنه يبقى كاتباً ومفكراً بارزاً. وتمثل عودته إلى الأدب وإلى الحياة الثقافيـة الروسـية في مركز الثقافة الروسية حدث العصر.

إن إعادة اكتشاف هؤلاء الروائيين الثلاثة البارزين ليس كل شيء في سياق تجديد الحياة الثقافية الروسية. فخلال هذه السنوات الـثلاث اكتشـفت روسـيا أيضـاً الكاتـب أندري بلاتونوف، إذ لم تعرفه حتى الآن إلا جزئياً فقط. ظهر عملاه الرئيسان «حفـرة الأساس» و«تشيفينغور» بعدئـذٍ، فرفعـاه كمؤلـف إلى مرتبـة كاتـب مـن طـراز رفيـع. وصار جلياً أنـه يجـب إعـادة فحـص وتقيـيم السـيرورة الأدبيـة الكاملـة لزمانـه، مـن الناحيتين الأيديولوجية والفنية، ولـيس مسيرته فقط. ظهـرت أيضـاً روايـة زاميـاتين «نحن» المكتوبة في عـام 1920، السـباقة في فضـح الذهنيـة الطوباويـة، والـتي كانـت روسيا قد تعرفت عليها فقط قبل سبعين عاماً. كان زامياتين أيضاً مبدع أعمال أخرى

تجديدية الطابع، وكاتباً أصيلاً مختلفاً تماماً عن سابقيه، ولذا ليس مفاجئاً أو مدهشاً أن اعتبره سولجينيتسين معلمه في الكتابة النثرية.

كان قد صدر قبل ذلك بسنوات قليلة، في منتصف الثمانينيات، في موسكو كتاب يضم بعض كتابات ألكسي ريميزوف، الكاتب المتميز بأسلوبه الرائع والذي تجلّت في إبداعاته معاً إنجازات العصر الفضي والطليعية الروسية في أواخر عهدها. وجاء الظهور الجديد على المسرح للشاعر الأصيل وصاحب الأسلوب النثري الأنيق المصقول ميخائيل كوزمين ليعقّد الوضع الأدبي في النصف الثاني من الثمانينيات حتى بدرجة أكبر.

اتّخذ فارلام شلاموف من الجيل اللاحق مكانه جنباً إلى جنب مع سولجينيتسين بمجموعته «قصص كوليما» التي نشرت أولاً في الغرب عام 1978. رأى النقاد، مع بعض المسوغات، في قصصه هذه إحياءً للنثر المتميز بالتصويرية الدينامية المحكمة المستند إلى تقاليد بوشكينية كانت تراجعت مؤخراً إلى خلفية المشهد. برز من جديد أيضاً معاصر شلاموف الكاتب يوري دمبروفسكي (1909- 1978) الذي كسب شهرة في البداية من خلال روايته القصيرة «حازن الآثار القديمة Khranitel Drevnosty» المنشورة في عام 1964 في مجلة «العالم الجديد». فنشرت له هذه المجلة ذاتها أيضاً في عام 1988 في موسكو رواية مكمِّلة لروايته الآنفة الذكر بعنوان «كلية الأشياء الزائدة Fakultet Nenuzhnykh Veshey» كانت قد نشرت في باريس في عام 1978. فن دومبروفسكي متأثر بالإنجازات المختلفة للنثر الأوروبي، ولاسيما بكافكا والسورياليين الفرنسيين كما أشار إلى ذلك الناقد سيميون ماركيتش.

غمرت روسيا أيضاً أعمال من سموا مهاجري «الموجة الثالثة» في السبعينيات ممن لم يحلموا في أن يعيشوا ليروا أعمالهم منشورة في بلادهم. كان من بين ذلك كتب أندري سينيافسكي عن بوشكين، غوغول وروزانوف، روايته «ليلة سعيدة Spokoynoy Nochi» وقصصه ورواياته العديدة. نُشِرَ أيضاً فيكتور نيكراسوف الذي مات مع الأسف في باريس في عام 1977، وكذلك فيليكس روزينر الذي ظهرت روايته «شخص اسمه فينكيلمير Nekto Finkelmayer» في موسكو عام 1990 بمائتي ألف نسخة، إضافة إلى أركادي لفوف، ساشا سوكولوف، يوز أليشكوفسكي، إيغور يفيموف، سيرغي دوفلاتوف (الذي مات في نيويورك عام 1989)، بوريس خزانوف وجيورجي فلاديموف. تجدر الإشارة أيضاً إلى رواية فلاديمير فونيوفيتش «حياة

ومغامرات الجندي إيفان تشونكين» التي نشرت بملايين النسخ في مجلة «الشبيبة» ولقيت نجاحاً منقطع النظير. أيضاً غدا في متناول القارئ السوفييتي عمل ألكسندر زينوفيف النثري «المرتفعات الغائرة»، مقالات إيغور يفيموف الفلسفية، دراسات ألكسندرمين اللاهوتية وأعمال فلاديمير ويلدي حول التاريخ الأدبي وعلم الشعر.

وكان لاستعادة الأعمال النظرية للفيف من مفكري القرن العشرين الدينيين تأثير هائل في اليقظة الأيديولوجية الجديدة لروسيا. فالآن صار ممكناً طباعة أعمال رجال حُكِمَ عليهم بالنسيان زمناً طويلاً ونفي معظمهم من البلاد في عام 1922: نيكولاي لوسكي (1870- 1965)، سيميون فرانك (1877- 1950)، ليف كرسافين (1882- 1952)، إيفان إيلين (1882-1956)، ليف شيستوف (1866- 1938)، فيودور ستيبون (1884- 1965)، بوريس فيتشيسلافتشيف (1977- 1954)، نيكولاي بيردياييف (1874- 1984)، بافل فلورينسكي (1882- 1943) وسيرغي بولغاكوف (1871- 1944).

إضافة لذلك، غدا بالإمكان استيعاب العملية الأدبية بعمق أكبر بعد نشر مذكرات عديدة في الاتحاد السوفيتي كانت قد صدرت في الغرب منذ زمن طويل. يشمل ذلك مذكرات ناديجدا مندلشتام التي حفظت ذاكرتها كثيراً من قصائد زوجها، «مذكرات حول آنا أخماتوفا» بقلم ليديا تشوكوفسكايا ومذكرات يفيجينيا غينزبيرغ بعنوان «طريق شديد الانحدار» التي تُعد واحدة من أروع المذكرات الأدبية المكتوبة بقلم امرأة قضت سنوات كثيرة في سجون ستالين. أغنت الأدب المعاصر أيضاً مذكرات السيرة الذاتية والمذكرات الوثائقية: ظهرت نماذج رائعة من ذلك في الاتحاد السوفيتي في النصف الأخير من الثمانينيات، من بينها «خط التشديد لي» بقلم نينا بيربيروفا، «على ضفاف النيفا» و«على ضفاف السين» بقلم إيرينا أدوتيسيفا، ومذكرات زينائيدا غيبوس عن زوجها ميرجكوفسكي لا تقدر بثمن. القيمة التاريخية والفنية لمثل هذه الكتابات، إذ تُحيي بمجملها مشهداً أدبياً لم نتمكن من تصوره مسبقاً.

شهد الشعراء يقظة أيضاً في هذه السنوات. كان نيكولاي غوميليوف، الذي أعدمه النظام السوفيتي ظلماً، واحداً من هؤلاء. تغيّر عودته تصورنا للشعر الروسي في العصر الفضي وفي السنوات التالية للثورة مباشرة، إذ سيتمكن القراء السوفييت من التعرف على بلوك وأخماتوفا وعلى مريدي غوميليوف أمثال إدوارد باغريتسكي،

نيكولاي تيخونوف، قسطنطين سيمونوف وبافل أنتوكولسكي (1896- 1978). تم أيضاً بعث أوسيب مندلشتام. فبعد خمسة وأربعين عاماً من الصمت نُشِرَت أعمال له في عام 1973، لكن بعد حذف واجتزاء ومع مقدمة كاذبة بشكل معيب. لكن توفرت الآن للقراء السوفييت أخيراً أعماله الكاملة. ظهر فلاديسلاف خوداسيفيتش أيضاً في طبعة «مكتبة شاعر». هواة الشعر طبعاً على معرفة به، نظراً لأنه من الأبسط نسخ الشعر باليد، أو على الآلة الكاتبة بالمقارنة مع نسخ النثر، لكن، مع ذلك، تجدر طباعة أعماله الكاملة بعدد كبير من النسخ ومع مقدمة لائقة. شهدنا أيضاً ولادة جديدة لشاعر بارز آخر من هذا الجيل هو بنديكت ليفشيتز (1887- 1939) من خلال نشر مختارات من شعره في كتاب في عام 1989. كان هذا مؤلف المذكرات الأروع في هذا القرن، تلك المكرسة لإحدى جماعات المستقبليين الروس، إضافة لبعض أفضل ترجمات الشعر الفرنسي إلى الروسية بعنوان «من الرومانتيكيين إلى السورياليين Ot Romantikov do Syurrealistov»، وقد صدرت هذه الأنطولوجيا المتميزة في عام 1934. وبخلاف كثير من زملائه شعراء العصر الفضي لم ينشَر شعره أبداً في الغرب، بل النثر فقط، ولذا يعد نشر شعره نوعاً من اكتشاف بالمعنى الحقيقي للكلمة.

ظهرت أيضاً مجموعة شعرية محترمة للشاعر الفلاحي نيكولاي كلويف، أحد ضحايا «الإرهاب الفظيع»، وعاد معه إلى الأدب الروسي شاعر آخر عانى المصير نفسه، هو سيرغي كلوتشكوف (1889- 1940). كنتيجة طبيعية لهذا المسار سيعاد النظر بالشاعر سيرغي يسينين وآخرين. إضافة لذلك صار المجال مفتوحاً للتعرّف على التراث الشعري الكامل تقريباً لمكسيم فولوشين الذي يعد شخصية رئيسة في تلك المرحلة ومؤرخاً رائعاً للشعر.

ثمة شاعر آخر سيتاح للقراء الروس داخل روسيا نفسها فرصة التعمق في فهمه أكثر هو فيتشيسلاف إيفانوف، الفيلسوف المثالي «الخطير» والمفكر الديني والمنظّر الرمزي الذي لم يُنشر له شيء على مدى عقود. حتى وقت قريب جداً كان معروفاً فقط كمترجم لبيترارك وبودلير، وحتى ترجمته لتنوفاليس عُدَّت غير مقبولة بسبب نَفَسها الإكليركي الزائد. إعادة الاعتبار لإيفانوف تقود إلى استعادة جزء كبير من الثقافة العالمية استوعبته روسيا أثناء «العصر الفضي».

وتجدر الإشارة إلى أنه قد ظهرت في روسيا أخيراً قصيدة آنا أخماتوفا الشهيرة «القداس» بعدما يقارب خمسين سنة من كتابتها. نشر هذا العمل يجعلنا ننظر بأعين مفتوحة، ليس إلى شجاعة أخماتوفا فحسب؛ بل وأيضاً إلى فنّها الشعري. يجري الآن أيضاً العمل على طباعة قصائد مارينا تسفيتايفا وأعمالها النظرية بشكل أكمل مما في السابق.

في عام 1988 بُدِئ بنشر أعمال الشاعر يوسف برودسكي الحائز على جائزة نوبل في عام 1987 في روسيا في المجلات وفي مجموعات مستقلة بعد مضي ربع قرن على نفيه. نشرت بعض المجلات أيضاً مواد متعلقة بمحاكمته الجارية في عام 1963-1964: وقائع المحكمة الشهيرة، مقالات الهجوم عليه في الصحافة السوفيتية، مقالات وبيانات الدفاع عنه في الصحافة الغربية، رسائل كُتّاب دعموه وشهادات معاصريه. دل كل ذلك على رغبة عامة في قطيعة حاسمة مع الماضي المشوّه، وكان بهذا المعنى ذا أهمية اجتماعية وتاريخية أدبية. رغبة مماثلة تجلت في نشر مواد متصلة بمحاكمة أخرى شهيرة تورطت فيها الـ KGB في الستينيات هي محاكمة سينيافسكي ودانيل في عام 1966.

من جانب آخر برز في هذه المرحلة مجموعة من الكتّاب القوميين الروس يمكن اعتبارهم امتداداً للتيار السلافوفيلي السائد في القرن التاسع عشر. ربما كان من أبرز هؤلاء فاسيلي بيلوف الذي صدرت له رواية في هذا الإطار بعنوان «الأفضل قادم Vse Vperedi» في عام 1986. يوجه الكاتب هنا اللوم في مصاعب روسيا إلى الغرب، وبدرجة أولى إلى المدينة الكبيرة (موسكو). ففي نهاية الرواية يخطف شخص دخيل (إحدى الشخصيات الرئيسة) إحدى الفتيات الروسيات الجميلات ويغويها بحيل شيطانية. في عام 1985 أصدر كاتب بارز آخر هو فالنتين راسبوتين روايته القصيرة «الحريق». تصف هذه الرواية اللامبالاة التي تصرف بها الناس إزاء حريق يلتهم أحد المباني وإزاء محنة يتعرض لها جيرانهم. كان هم كل فرد النجاة بجلده كتعبير بالغ عن الجبن والأنانية البهيمية. بعد هذا العمل انصرف راسبوتين إلى نشر مقالات هاجم فيها بعنف الأجانب، كما ألقى هو وكتاب آخرون مثل بونداريف خطباً ومداخلات في اجتماعات اتحاد الكتّاب العائدين من الغرب المضطهدين من قبل النظام السوفييتي سابقاً، وغدا التنافس على أشده بين الفريقين في المنابر الثقافية العائدة لكل منهما. وفي هذا السياق، عمد التيار القومي الروسي على فضح ما سماها

«المؤامرة اليهودية- الماسونية» على صفحات مجلتي «معاصرنا» و«الحرس الفتي» وصحيفتي «الأديب الموسكوفي» و«روسيا الأدبية»، واتسع تأثير هذا التيار على خلفية الكارثة الاقتصادية التي خضع لها الاتحاد السوفيتي، وآثرت عناصر معينة إلقاء اللوم في ذلك على الأجانب أكثر منه على القوى الداخلية.

كان من الصعب في مثل هذا الجو وفي ظل ذلك الأدب العظيم بروز كتاب معاصرين جدد. علاوة على ذلك، فعلى الكاتب، من أجل كتابة روايات حول المجتمع المعاصر، أن يستوعب أولاً ما يجري فيه، وهذا ما لم يحدث خلال السنوات الأخيرة. بقي المثقفون في معظمهم نهب تساؤلات: ما جنس النظام الاجتماعي الذي ساد في البلاد على مدى سبعين سنة، وما صنف النظام القائم الآن؟ هل يجب رفض الاشتراكية من أي نوع كانت، أم فقط تلك الاشتراكية المعسكرة المشوّهة التي خلقها ستالين؟ ما الأسباب الحقيقية للأزمة الاقتصادية الحالية، وكيف يمكن تجاوزها؟ كيف يمكن التوفيق بين مصالح الجمهوريات المختلفة وبين ما يسمى المركز؟ طرح كل شخص مفكر هذه الأسئلة على نفسه مراراً وتكراراً خلال السنوات الخمس الأخيرة، لكن من دون أن تبرز أجوبة واضحة عليها. وهذا هو السبب الأساسي في عدم ظهور روايات تعالج الوضع الراهن بعد، والسبب أيضاً في اتجاه أعمال كثيرة صدرت مؤخراً للتعاطي مع الماضي والذي بقي في الغالب غير مفسر أيضاً.

تُعَد رواية «القبطان ديكشتين» للكاتب ميخائيل كورايف المنشورة في عام 1988 مثالاً جيداً على ذلك. تناقش الرواية تمرد «كرونشتات» الحاصل في عام 1921، أو بشكل أدق العالم الداخلي لواحد من المتمردين يعيش منذ سنوات تحت اسم مزعوم بعد سحق التمرد. وفي عام 1987 ظهر عدد من الأعمال الأكثر أو الأقل أهمية، لكنها جميعاً تعاطت مع الماضي، وإن كان كثير منها قد كُتِبَ، حقيقة، قبل زمن طويل ولبث في الأدراج بانتظار نشرها.

من بين هذه الأعمال يجدر ذكر رواية «أطفال أربـاط» لأناتولي ريباكوف حول المراحل الأولى لإرهاب الثلاثينيات، «الثياب البيضاء Belye Odezhdi» لفلاديمير دودينتسيف حول ما عُرِفَ بحملة تروفيم ليسينكو ضد علماء الوراثة، «الثور البري Zubr» لدانيل غرانين حول موضوع العالم الروسي تيموفيف- روسوفسكي وألمانيا في الأربعينيات، «سحابة ذهبية قضت الليل» لأناتولي بريستافكين حول مصير توأمين

يتيمين أثناء الحرب، و«فاسكا» لسيرغي أنطونوف و«فلاحون وفلاحات» لبوريس موجايف، وكلاهما حول مسألة تجميع الزراعة. بعض الكتاب رجع حتى إلى سنين أبعد في الماضي، مثل بولات أكوجافا في رواياته التاريخية- «طعم الحرية»، «رحلات هواة الفنون»، «لقاء مع بونابرت». أما ملحمة فاضل إسكندر «العم ساندرو من تشيغيم»، فلم تتعاط على الإطلاق مع المجتمع المعاصر، برغم أنّ كل شيء يكتبه إسكندر يحمل إسقاطات على الواقع الحاضر.

وولّد الاتجاه نحو فهم الوضع الراهن كتابات صحفية شـ لم تكن معروفة بهذا الشكل قبلاً في روسيا السوفيتية. ففي هذه الفترة تمتع كـ اب تعاطوا مع قضايا الاقتصاد والسياسة والأيديولوجيا والأدب وعلم الاجتماع و ـلم النفس الاجتماعي بشعبية هائلة. عرفهم قراؤهم وميزوهم من خلال أساليبهم ـأفكارهم. وكما هو معروف، يكون بروز جنس الاسكتش الصحفي حول الراهن من الأمور مقدمة أو خطوة تمهيدية لظهور أعمال نثرية فنية أطول بقاء، وذلك كما كان عليه الحال في بداية القرن التاسع عشر عندما مهّدت «الاستكشات الفيسيولوجية» السبيل لظهور روايات بلزاك التي شكلت في مجموعها «الكوميديا الإنسانية». لكن بلزاك الروسي المعاصر واجه مهمة أصعب. فالمجتمع ليس أكثر تعقيداً فقط مما اعتاد أن يكون عليه، بل تعدى الأمر إلى الدعاية Propaganda التي قدّمت أجوبة زائفة على أسئلته، وكانت متغلغلة في عمق الوعي الاجتماعي. يمكن أن نتخذ خلاصة أخرى من الوضع المركزي الذي شغلته الصحافة خلال سنوات غورباتشوف. فحتى الآن كان الأدب هو المعبِّر عادة عن المطامح الروحية للشعب الروسي كبديل عن الفلسفة واللاهوت والنظرية السياسية. فالرقيب، برغم احتراسه الشديد، واجه صعوبة أكبر في التعامل مع المجازات والشخصيات الأدبية مقارنة بنصوص الأطروحات المباشرة والمقالات السياسية. وفي ظل العلنية (Glasnost) استطاع كتاب التخلي عن التعليقات السياسية والاقتصادية والسوسيولوجية للصحفيين، لأن الرقابة لم تعد تقمع هؤلاء الأخيرين. عنى هذا أنه قد أتيحت الفرصة- وإن لم تتحقق بعدُ تماماً- أمام الأدب للتركيز على المسائل الجمالية، كما انفتحت أمامه آفاق جديدة. كانت سيرورة «تقسيم العمل» قد بدأت قبل زمن طويل في الغرب، وبهذا المعنى ستكون تجربة فرنسا والولايات المتحدة مفيدة لروسيا. لكن هل سيستفيد الأدب من تقسيم العمل، أو لا؟ لا ريب في أنه سيكتسب، بدرجة ما، «جمالية» معلومة، لكنه، في

الوقت ذاته، لن يكون قادراً على تجنب التهميش الذي كان من نصيب الأدب في الغرب.

فعلياً كان ثمة رواية واحدة بارزة تعاطت مع القضايا المعاصرة خلال هذه المرحلة هي «النطع Plakha» لجنكيز أيتماتوف، صدرت عام 1986. تفتقر الرواية إلى التماسك. أُفرِدَ حيِّز كبير للذئبة ومصيرها الدراماتيكي، وظهر بموازاتها المسيح في هيئة مصلح اجتماعي، وتجار مخدرات ومزرعة حكومية لتربية المواشي. لم ينجح المؤلف في الإمساك بكل هذه الخطوط ودمجها بانسجام- يبدو أن أيتماتوف شرع مبكراً قليلاً في كتابة رواية مركبة حول الحياة المعاصرة. لكنه، مع ذلك، نجح في الإعراب عمّا أراد قوله، وهو أن الذئاب أكثر إنسانية من الناس. الصفحات التي وصف فيها الذئبة مكتوبة ببراعة، لكنها ذات علاقة غير مباشرة فقط مع تعقيدات المجتمع المعاصر.

ثمة رواية أخرى طرحت مسألة أخلاق «الإنسان السوفييتي الجديد»، وإن كانت استخدمت مادة تاريخية. الرواية هي «مطاردة» لفاسيلي بيكوف لعام 1990. تجري أحداث هذا العمل في عام 1935. يحكَم على البطل، الفلاح روبفافي عام 1929 بالنفي إلى سيبيريا مع عائلته لاتهامه ظلماً بأنه «كولاك غني» أو «عدو طبقي». في المنفى تموت زوجته وابنته، ثم يعيش وحيداً حالماً بالعودة إلى قريته. تمكن لاحقاً بصعوبة ما، من الهرب إلى منفاه، لكنه ما إن اقترب من بيته حتى سقط ضحية جماعته. اكتشفه أحد جيرانه وأوشى به، ثم قام القرويون بتدبير مطاردة للهارب أوقعته في مستنقع يستحيل اجتيازه. عندما التقطت أذن روبفا صوت ابنه، أحد مدبري المطاردة المروعة، تخلّى عن صراعه من أجل الحياة وهلك في المستنقع. كتب بيكوف ما بدا أنه رواية تاريخية، لكنها في الحقيقة أمثولة أخلاقية في رواية. هكذا لا تكمن مصيبة التجميع الزراعي في حقيقة أنها دمرت الطبقة الفلاحية؛ بل في حقيقة أنها زرعت البغضاء المرتكزة على أدنى غرائز الحسد والجشع والطمع في أملاك الآخر. والابن الشيوعي الملتزم مستعد لقتل أبيه، حتى برغم معرفته جيداً أن أباه ليس جزءاً من «البورجوازية الريفية»، وليس «كولاكاً» في حقيقة الأمر. غير أن الحزب أمر، وواجب الشاب الشيوعي الطاعة: الحزب لا يمكن أن يكون مخطئاً.

يجمع بين عملي أيتماتوف وبيكوف حقيقة أنهما ليسا روايتين اجتماعيتين بقدر ما أمثولتان أخلاقيتان، منطلقهما خلق صورة معمّمة، فولكلورية تقريباً للمجتمع

السوفيتي. كلاهما يتعاطى مع موضوع الذئب: في «النطع» الذئاب أكثر إنسانية من البشر، بينما في «مطاردة» يدمر البشر إنساناً كما لو كان ذئباً. هكذا يفهم أيتماتوف القرغيزي وبيكوف البيلاروسي الاشتراكية كما تجلّت في الواقع.

الكتاب الذي تصدّر سنوات غورباتشوف – «الحريق»- كان أيضاً أمثولة أخلاقية في رواية. أليس مذهلاً أن تكون كل الأعمال الأدبية الرئيسة في هذه المرحلة ضرباً من تعميمات رمزية؟ علاوة على ذلك، الأمثولات الثلاث جميعاً تتعاطى مع الموضوع ذاته: نظام يسمي نفسه «سوفيتياً» [مجلسياً] و«اشتراكياً» حوّل مواطني روسيا إلى لصوص مدفوعين بأنانية ضارية. السمة المميزة لأدب الثمانينيات هي انتقال الصراع من الصعيد الاجتماعي إلى الصعيد الأخلاقي، أو، بشكل أدق، من المجتمع إلى «العالم الداخلي للإنسان». وحتى في «الثياب البيضاء» يرى دودينتسيف إلى الصراع بين علماء الوراثة وأتباع ليسينكو كشكل جديد للمعركة الأبدية بين الخير والشر داخل النفس الإنسانية.

بعد أن أشرنا الآن إلى هذا «التحول الداخلي»، يمكننا الانتقال إلى الشعر.

كان شعر هذه السنوات القليلة بعيداً عن الهموم الاجتماعية المباشرة. فتابع شعراء، أمثال أرسيني تاركوفسكي (1907- 1989)، ألكسندر كوشنير (1936-) وأوليغ تشوخونتسيف (1938-)، مواضيعهم السابقة ووسعوا وعمقوا عوالمهم الشعرية وفق التقاليد الكلاسيكية. فهذا بولات أكوجافا الذي وضع نصب عينيه «شعر الفكر»، الطاغي في ذلك الحين، تقليدي فاتن ورومانتيكي آسر كما عهدناه. واكتسب «شعر الفكر» في عمل يوسف برودسكي أبعاداً ميتافيزيقية مكرّسة للزمن كمقولة فلسفية ووجودية. صار الفضاء الميتافيزيقي خلاصاً للشعر داخل وخارج روسيا.

يتصل هذا بتطور آخر في شعر الثمانينيات. فقد ظهرت مجموعة شعراء من سلالة «جماعة فن الواقع» الناشطة في أواخر عشرينيات القرن. فبعد ستين عاماً اكتسب خارمس وفيدينسكي، وزابولوتسكي الشاب جمهوراً جديداً من القراء، نشروا أشعارهم بكثافة وكانوا مقروئين بحماسة غالباً للمرة الأولى. في ذلك الزمن ابتدعت «جماعة فن الواقع» أدب العبث. عارضوا علمية الديالكتيك المادي وطمأنينة العقلانية الماركسية بفهمهم الخاص (أو، بشكل أكثر دقة، بنقص الفهم) لعالم خاضع لقوى الفوضى، عالم لا تحكمه قوانين، بل مصادفات متعارضة يتعذر توقعها. ولد من جديد التصور العبثي للعالم لدى الجماعة الجديدة من شعراء «فن الواقع» أمثال

تيمور كبيروف، فلاديمير أوفلياند وإيغور إيريتنيف. تأثر بهم أيضاً ألكسندر غاليتش ويوسف برودسكي. فعبثية العالم هي العنصر البارز في قصيدة هذا الأخير «مرمر»، حيث تناقش شخصيتان- رومانيان قديمان من القرن الثلاثين (كلمة 'الثلاثين' وردت حرفياً) في سجن قائم كقلعة قضايا الوجود والعلاقة بين الزمان والمكان. لا يهبط برودسكي إلى مستوى الواقع الاجتماعي غير المهم بالنسبة إليه. فيسعى شعر الثمانينيات، بشكل أو بآخر، للابتعاد عن ذلك باتجاه الواقع الحقيقي الأصيل- «العالم الداخلي للإنسان». في وقت ما، صاغ فيتشيسلاف إيفانوف المبدأ الرمزي « a realibus ad realiorun من الحقيقي إلى الحقيقي أكثر». الآن اتخذ هذا المبدأ حياة جديدة، وإن كان على المرء أن يفهم أنه إذا كانت الكلمات واحدة فإن معانيها تغيرت بعمق.

لكن لم ينشغل شعراء الثمانينيات «بعالم الإنسان الداخلي» فقط، بل جذبتهم أيضاً فكرة الثقافة بمفهومها الواسع. انضم الشعر إلى الحركة الفكرية العامة داخل البلاد. قبل زمن طويل من حلول السنوات الثلاث العظيمات، من عام 1987 إلى عام 1989، بدأ الناس ينظرون إلى الثقافة كإبداع وحيد للإنسانية ذي شأن جدير باهتمام كبير. فأصبحت الثقافة موضوعاً للبحث والدراسة من قبل «مدرسة تارتو» ومن قبل آخرين خارجها. وبدأت دراستها تتطور بكثافة في اتجاهات كثيرة بعد أن التأمت الثقافة الروسية في القرن العشرين أخيراً في تيار واحد. عند هذه النقطة أيضاً ضمّ الشعراء جهودهم إلى جهود باقي القوى لدراسة الثقافة.

يجادل الناقد الحصيف ميخائيل إيبستين- أحد الدارسين الجديين القلائل لشعر الثمانينيات- في أن الشعراء الذين برزوا أولاً على المسرح في ذلك العقد اهتموا بالثقافة باسم خلاص الإنسانية. المستقبل وحده سيكشف إن كان مصيباً في تقييمه. ربما أرادوا- أي الشعراء- شيئاً ما مختلفاً تماماً: الرفض الساخر للثقافة من منطلق رفض كل شيء حاضر وماضٍ يستحق الشجب. لكن مهما حصل تبقى حجج الدفاع عن الثقافة، المقدمة من قبل إيبستين- الذي يرى حقاً في علماء الإنسانيات العظام حلفاء له- سمة مميزة لهذا العصر. وشجعت هذه المجموعة من ضمن الأنتلجنتسيا الجديدة أفضل الاتجاهات البناءة في الثمانينيات.

لسوف يدخل النصف الثاني من ثمانينيات القرن العشرين في التاريخ كزمن انهارت فيه- فجأة ودونما توقع- كل الحواجز المصطنعة بين الأدبين الروسيين

(أدب الشرق وأدب الغرب)، بين الحداثة والواقعية، بين السري المقموع والعلني المشروع، بين الاشتراكي واللااشتراكي، بين الاتجاهات الحزبية واللاحزبية. التأمت كل هذه الروافد في التيار العام الهادر للثقافة الروسية في القرن العشرين. سيتطلب الأمر بعضاً من وقت قصير كي يتكيف قُراء روسيا ومنظروها الثقافيون مع هذا الالتئام الجديد الذي لم يتنبأ به أحد والذي تحقق بهذه الصعوبة. لكن الأدب المعاصر- برغم أنه لم يستوعب بعد بنية مجتمع يبدو الآن في ضوء جديد- يتكشف عن اتجاه واحد متماسك: قطيعة مع الماضي السوفيتي المبني على الأسطورة الدموية للصراع الطبقي. تحدث تلك القطيعة عبر سخرية مريرة وحادة أحياناً، ومرحة لا أقل حدة أحياناً أخرى، ومن خلال ولادة جديدة لفكرة الثقافة كإنجاز روحي موحد للبشر الذين تغلبوا على قيود الزمان والمكان. ■



وجه المترجم(*)

ك. س. أبتا

ت: عياد عيد



نشرت إحدى الصحف الأسبوعية الشهيرة في ألمانيا الغربية منذ وقت قريب في تقرير من سجن في هيلبرون قصة حقيقية غير عادية على الإطلاق. لقد حصل في السجن على مهنة جديدة تاجر سيئ الحظ، محكوم عليه بالسجن المؤبد منذ أكثر من عشرة أعوام جزاء قتله الوحشي صديقته: صار مترجماً للروايات البوليسية الإنكليزية، وبات يحصل على الطلبات والأجور من دور نشر ضخمة، لا بل حصل على جوائز عن أفضل إنجازاته في هذا الجنس الأدبي الذي اختاره، وهو ينوي، إن قدر له الخروج إلى الحرية على الرغم من كل شيء، أن يختص بقسم الحواسيب. ويرى ميخائيل غيورغي- هكذا يسمون الرجل- في عمل الترجمة الذي يمارسه، أولاً، وسيلة علاجية نفسية، وطريقة لقتل الوقت بالعمل الفكري، وثانياً، مصدراً للكسب. ليس لديه، احتكاماً لكل شيء، أي طموحات أدبية خاصة، بقطع النظر عن

(*) (مقدمة كتاب «الترجمة وسيلة للتقارب بين الشعوب» الصادر عن دار التقدم في موسكو عام 1987).

النجاح العملي، لكن من الواضح أنه يقوم ببعض الاستنتاجات العامة من تجربته الشخصية. مثلاً، ظن، كما يقول، أنه في البداية سوف يضطر إلى استعادة معرفته باللغة الإنكليزية التي أتقنها حين عاش في الخارج، فتبين أن عليه أن يتعلم أساساً لغته الأم التي يترجم إليها – أي الألمانية. كذلك تحمل ملحوظات غيورغي الطابع الإجمالي– التعميمي، كمثل أن المترجم الجيد لا يترجم الكلمة بكلمة، بل «عليه أن يعبِّر بلغته ما قد يكون الكاتب باللغة الأخرى قد ألمح إليه بضبابية فقط»، وكمثل اعترافه التالي إن صح القول: «إنني خلال السنوات العشر الأخيرة، قد تطورت على نحو لا يوصف بفضل عملي...».

أي علاقة يمكن أن تكون لهذه القصة المعيشة، الغريبة، المخيفة نوعاً ما بما كتب في موضوع «فن الترجمة الفنية» من قبل مؤلفي مجلدنا الضليعين وعاليي الموهبة، وفي أحيان أخرى، العباقرة؟ ولماذا يبدو هذا الموضوع من النظرة الأولى سامياً وجذاباً، بينما قصة التاجر، على العكس من ذلك، وضيعة ومنحطة؟

السؤال الثاني ينطوي على الأرجح على نواة الرد على الأول. ترتسم بحدة في هذا التباين، الذي تقع العين عليه على الفور، المكونات المختلفة لعدم التشابه، وتبرز بوضوح الملامح المميزة للظواهر والحقائق المقارنة.

هل يدرك قارئ الكتاب المترجم ينشأ لديه دوماً هذا الأمر أم لا، تصور ما عن المترجِم، أو حتى يتخيل شكلاً معيناً له أحياناً حين يحرز المترجم نجاحاً خاصاً ويكون عمله جيداً جداً. كتب غوغول بخصوص واحد من مثل هذه النجاحات النادرة: «يفقد المترجم شخصيته الخاصة، لكن جوكوفسكي بيَّنها أكثر من شعرائنا جميعاً... بأي طريقة طافت شخصيته الخاصة عبر شخصيات الشعراء كلهم – إنها لأحجية، لكنها تبدو للجميع على هذا النحو...»(1) نعم، شخصية المترجم تنعكس لا محالة في عمله، وكلما كانت الدوافع التي تجعله يتولى العمل أصفى، وكلما كانت أنقى وخالية من الأطماع، وكلما كان لديه كم أكبر من الحب تجاه المؤلِّف المنتقى، ورغبة في أن يلهب به مشاعر أبناء جلدته، كان أفق المترجم أوسع، وذوقه أرفع وإحساسه بالزمن أرهف، وكانت أسمى، بالتالي، المسؤولية الأخلاقية التي تقع على

(1) نيكولاي غوغول. المؤلفات الكاملة. موسكو. إصدار أكاديمية العلوم السوفييتية. المجلد 8 . 1952. ص 377.

كاهله بانتقاءاته، اكتسب تمكنه من لغته الأم ومهارته الحِرفية قيمة كبرى فيْ نظر القراء، وكان فيهما قدر أكبر من روح الفن.

حتى لو تشاغلنا عن الجريمة الشاذة التي ارتكبها السجين الهيلبروني (والتشاغل عنها غير ممكن، ما دمنا سرعان ما سنعرف قصته)، فستظهر مع ذلك في الواجهة صراحةً على نحو منفر الدوافع الأنانية الخالصة — العلاجية النفسية والمالية. من المؤكد أن لا أحد في غنى عن الحاجة إلى العمل الواعي وإلى المكافأة المادية عليه، وليس ثمة ما يشين المرء في الكسب الشريف. لكن حين يقتصر الأمر كله على هذين الحافزين، وحين ينظر المترجم - وهذا أيضاً أمر جوهري جداً — إلى عمله كما ينظر إلى عمل قسري ومؤقت، وحين يختص اليوم بالقصص البوليسية الإنكليزية، وبالقصص البوليسية وحدها، وغداً يعطي الله ما يعطي، كالحواسيب المشوقة، فإن ما يفوح من مثل هذا العمل الترجمي ليس روح الفن، ولا هواء الفكر النظيف، ولا الخير، والحرية، والثقافة، بل هواء الزنزانة المنفردة الآسن.

طبعاً، هذه الحادثة ما هي إلا حال متطرفة، وعادة ما لا يظهر الجانب النفعي والحِرفي في عمل المترجم بمثل هذا الوضوح والصراحة. فإذا كان فيه نوايا غير سليمة فإنها تختبئ وراء كلمات سامية مثل «الفن»، و«الإبداع»، و«الرسالة»، غير أن المترجم غالباً ما لا يفكر عموماً بدور هذا الحافز في نشاطه عاداً إياه بصدق خدمة غير مواربة لآلهة الشعر والأدب. ووصول المترجم إلى هذه القناعة يصير أسهل كلما كان الأصل أكثر وقاراً، وكلما ابتعد عن التسلية البسيطة التي لا تخفي نفسها كثيراً في القصة البوليسية على سبيل المثال.

قصة ميخائيل غيورغي الغريبة تسمح لنا بأن نرى بوضوح أكبر الحاجز الفاصل بين حوضَيْ نهرين، بين تيارين في الأدب المترجم. ذات مرة تحدث إيلف وبيتروف على نحو معبر جداً عن وجود عويلم صغير، اخترع فيه شيء سموه «بطانة الإبط»، وألفوا أغنية «الطوب الصغير» وابتكروا دمية منفوخة باسم «ارحل — ارحل»، وعالم كبير كتبوا فيه «النفوس الميتة»، وبنوا أول آلة بخارية، واكتشفوا منظومة العناصر الدورية. يمكننا أن نقول قولاً مشابهاً بخصوص هذين الحوضين المائيين. لكن على الرغم من ذلك ما الذي يحدد الانتماء إلى العالم الكبير أو العويلم الصغير حين يتعلق الأمر بالترجمة الفنية؟

سنُخرِج قبل كل شيء السؤال عن النوعية خارج النقاش. لن نتطرق عموماً إلى الترجمات الخرقاء، والعصية على الفهم وذات العيوب في معالجتها الفنية. ما يشغلنا الآن هو مسألة أخرى: لماذا تصير ترجمات ما مكتملةُ القيمة فنياً حدثاً أدبياً يشغل عقول المعاصرين ويقرؤها الأخلاف، حتى لو تسنى لها أن تشيخ أسلوبياً بعض الشيء، وغيرها، الصحيح تماماً، لا يمسه أحد ما عملياً، ولا يعيش طويلاً؟

ثمة رغبة في الإجابة عن هذا السؤال على الفور، بأن كل شيء مرتبط بالأصل، وبأهميته، وعمقه، ومزاياه الشعرية، إلى آخره. يبدو هذا الجواب كافياً للوهلة الأولى. لكنه كاف فقط من النظرة الأولى؛ أي حدث اجتماعي شكلتها في القرن التاسع عشر ترجمة غنيدتش الروسية «للإلياذة» وجوكوفسكي «للأوديسا»! لقد ترجم مينسكي بعد ذلك «الإلياذة» ذاتها مرة أخرى، وترجم فيريسايف «الأوديسا»، لكن ظهور هذين العمليين أبقى الجمهور ساكناً إلى حد كبير. حتى اليوم تحظى ترجمتا غنيديتش وجوكوفسكي بشهرة أكبر من الترجمتين اللاحقتين. والأمر هنا لا ينحصر فقط على ما يبدو في أن جوكوفسكي وغنيديتش معلمان أقوى من فيريسايف ومينسكي. ثمة في ترجمة باسترناك لـ «فاوست» قوة شعرية أكبر مما في ترجمة خولودكوفسكي الثقيلة الجافة والتي صارت قديمة بما فيه الكفاية، لكن في هذه الحال الترجمة الأقدم، لا تعجز الترجمة الأحدث عن قتلها وحسب، بل تظل أكثر بكثير هدفاً مرغوباً للاقتباس عنه.

يتحدد انتماء الترجمة إلى عالم الثقافة الكبير أو عويلم الاستهلاك الصغير، على ما يبدو، بقانون عام من أجل أي نوع من أنواع الفن. الفن المنفصل عن زمانه غير موجود في الطبيعة. والترجمة التي تهمل المتطلبات الروحية لحقبتها، والتي لا تشعر بحاجاتها الملحة، والبعيدة عن هواجسها، تبدو، مهما كانت خالية من العيوب التقنية، خارج نطاق الفن. ثمة في يوميات ليف تولستوي ملحوظة من أعمق الملحوظات، إن أمعنا الفكر فيها، فسنجد لها علاقة مباشرة بالسؤال الشائك عن القيمة الفنية للترجمة، وعلاقة بالتناقض بين نجاح الترجمات البعيدة عن الكمال وطول عمرها، ولامبالاة القارئ تجاه أشكال أخرى من الترجمات التي تتسم بمهارة ترجمية عالية. كتب تولستوي في 27 شباط من عام 1896: «بماذا فكرت عن الفن — إن الروح المحافظة لا يمكن أن تضر في شيء كما تضر في الفن. الفن هو أحد تجليات حياة الإنسان الروحية، وكما أن الحيوان حي إذ يتنفس، ويفرز نتاج التنفس، كذلك إن كانت البشرية حية فإنها

تظهر نشاط الفن. ولذلك ينبغي أن يكون الفن في كل لحظة راهنة فناً معاصراً؛ أي أن يكون فن زماننا... لكن البحث عنه لا ينبغي أن يكون في الماضي؛ بل في الحاضر. الناس الراغبون في أن يظهروا أنفسهم ضليعين في الفن، فيمتدحوا الفن الماضي ـ الكلاسيكي ـ وينهروا المعاصر، يظهرون بذلك أنهم غير حساسين إطلاقاً تجاه الفن»[1].

ارتباط المترجم بزمانه يجب أن لا يؤول بفظاظة وتبسيط، ولا يتم الوصول إليه بأن يتجه المترجم فقط إلى الإنتاجات التي تظهر أصولها في عهده أو قبله بقليل. حتى إنّ كلمة «الوصول» عموماً غير ملائمة هنا، وكل نية مسبقة أو تعمد لهذا الارتباط غريب غرابة تامة. هذا الارتباط عضوي، ويبدأ يفعل فعله تلقائياً، والإنسان إما وهِب إحساساً حاداً بعصره أو لا. وإذا كان المترجم متمتعاً به، فإن هذا الإحساس هو الذي يحدد انتقاءه للأصل. لنأخذ ملحمتي هوميروس ذاتهما، اللتين ترجمتا إلى الروسية أول مرة بعد ما يقارب الثلاثة آلاف عام على ولادتهما. إن مجدَ مترجميهما، اللذين استنطق عملهما لدى معاصرهما بوشكين كلمات مثل «مأثرة» (عن «الإلياذة» غنيديتش) و«عبقري الترجمة» (عن جوكوفسكي)، لم يأفل حتى اليوم. لقد استجابت ترجمة ملحمتي هوميروس للحاجات الروحية في روسيا في النصف الأول من القرن التاسع عشر. لم يتلخص الأمر ببساطة في أن غنيديتش وجوكوفسكي كشفا الأدب الملحمي اليوناني القديم لجمهور القراء الروس العارف به حتى ذاك الوقت عبر السمع، فقط؛ بل تلخص، كما أظن، في أنهما نفذا مهمة تنويرية في فترة وعى التنوير فيها ذاته بدقة بوصفه عدواً للطغيان والتسلط، وتلخص أيضاً ـ وهذا أيضاً هام جداً ـ في أن الترجمتين الشعريتين الكاملتين «للإلياذة» و«الأوديسة» المتساويتين بالأبيات الشعرية مع الأصل بجدارة فنية كبرى، كانتا جزءاً من العمل العظيم الذي أنجز بوشكين حصة الأسد فيه، وهو بناء اللغة الروسية الأدبية الحية والمرنة. لقد بين غنيديتش، وخصوصاً جوكوفسكي على أرض الواقع أي إمكانات توالدية هائلة مختبئة في المفردات اللغوية وفي النحو، وفي لحن اللغة، التي كانت

(1) ليف تولستوي. الأعمال الكاملة في 22 مجلداً. موسكو، «خودوجستفنايا ليتيراتورا» 1985. المجلد 22 ص 42.

حتى وقت قريب تختنق عند ترجمة الشعر تحت ثقل السلافيانيات وفي متاهات التركيب الشعري المقطعي.

مثل هذا الوضع التاريخي المحدد، الذي استجاب له على هذا النحو المرهف مترجما هوميروس الروسيان الأولان، لن يكون بعد ذلك أبداً، ولهذا السبب وحده لا يمكن لأي ترجمة جديدة لملحمتيه إلى اللغة الروسية أن تغدو حدثاً بارزاً في أدبنا اللغوي مثلما كانت عليه هاتان الترجمتان، اللتان صارتا صرحين أدبيين بارزين في زمانهما لأنهما كانتا بنتين حقيقيتين ومرغوبتين ومحبوبتين لوقتهما.

كثيراً ما يقدر لنا أن نسمع شكاوى اللغويين من غياب «إنيادة» روسية ممتلئة بالحياة وقوية فنياً، على الرغم، كما يقال، من وجود أربع ترجمات لهذه الملحمة لدينا.. أظن أن سبب مثل هذا الوضع ليس في صعوبة خاصة في النص، وليس في عجز المترجمين تقنياً، وبينهم شعراء لا يضاهون. زيادة على ذلك لا أظن أن ثمة ما يدعو إلى الشكوى هنا. لم تكن، ولا يمكن أن تكون ترجمة روسية «للإنيادة» تجذب القراء وتستحق كلمة «مأثرة» كالتي أطلقها بوشكين على جهد غنيديتش. تتماز ملحمة فيرجيل بالمهارة الشكلية العالية، فيها كم من الوصف المعبِّر المضغوط والنعوت الجريئة الدقيقة، وشعرها اللاتيني متين وصداح. لكن فيها الكثير من الحماسة الخطابية الصريحة، التي تبقي قراء الزمان الجديد لا مبالين (والمترجم قارئ أيضاً)، وتخدم مسألة فكرية قليلة الجاذبية لنا، وهي تعظيم السلطة الإمبراطورية في روما. صدرت أول ترجمة روسية «للإنيادة» لشرشينيفيتش عام 1868 في وارسو. وعلى الرغم من نظرة المترجم النقدية والتاريخية إلى مديح فرجيل لأوغوست فإن الزمان والمكان اللذين طبعا هذه الترجمة بطابعهما في معطياتها النهائية غير ملائمين إلى حد الاستحالة من أجل إنعاش هذا النتاج غير المتحرر، مهما قيل، من روح الدولة العظمى. ربما كان في أوروبا القروسطية وأوربا الكلاسيكية، حين لم يكن ثمة ما يُشعِر بوضوح بأن المحتوى الفكري «للإنيادة» ليس سوى خطأ في التسلسل التاريخي، ربما كان في مقدور ترجمتها أن تصير حدثاً ساطعاً في الحياة الثقافية والعملية الأدبية. لكن في روسيا ما بعد البوشكينية وما بعد الإصلاحية، ناهيكم عن القرن العشرين، فإن حتى أشد ترجمات أنشودة الأناشيد الإمبراطورية كمالاً هذه ما كان لها أن تطمح إلى اهتمام غير اهتمام كليات العلوم

الإنسانية، وليست مؤهلة لأن تأمل في طلب واسع، ولا في أي صدى في اللغة وفي أسلوب الأدب الوطني المعاصر.

تدل الأمثلة من الملحمتين الهوميروسيتين و«الإنيادة» على أن الصلة الحية بين المترجم وزمانه لا يعبر عنها على الإطلاق في أن لا يتوجه من وجهة نظر مبدئية إلى مؤلفات كتبت في الماضي، بل في أن تتحدد قبل كل شيء اهتماماته المهنية باحتياجات زمانه الملحة، وفي أن تتقهقر جميع المهمات التقنية والأكاديمية الخالصة الأخرى إلى الخلفية.

تُنجز الاكتشافات فقط حين تنضج الحاجة الاجتماعية إليها، وحين يمتلئ الهواء بالإحساس المسبق بها. هذا ما كان حين وقعت الاكتشافات الجغرافية العظمى. وهكذا تنجز الاكتشافات الكبرى والصغرى في العلوم الدقيقة والتقنية. هكذا تولد نتاجات الفن الحقيقية، التي تحفز لدى الجمهور الاهتمام الحقيقي والطلب الحار: إنها، على الرغم من جدتها غير المتوقعة كلها، تحتوي على شيء ما ننتظره الآن تحديداً، تحتوي على استجابة لمتطلباتنا الحالية. ونتاجات فن الترجمة لا تشكل استثناء لهذه القاعدة. عنصر الاكتشاف وجاذبية ما يقال أول مرة، لكن، المتعطش منذ زمن إلى الكلمات على اللسان، يحضران في عمل المترجم ليس فقط حين يقدم لمواطنيه مؤلَّفاً أجنبياً معاصراً. المؤلَّف كما يدل مثال غنيديتش وجوكوفسكي، قد يكون قديماً جداً، لكن ترجمته تكون قضية حيوية بما فيه الكفاية. يمكننا لحظ مثل هذا التناقض في قرننا العشرين أيضاً. نجاح «الملهاة الإلهية» لدى القراء في ترجمة لوزينسكي وسونيتات شكسبير في ترجمة مارشاك هو أيضاً مثال على ذلك. المسألة ليست في مهارة مارشاك ولوزينسكي، وليست فقط في أن شكسبير ودانتي كاتبان عبقريان، بل هي أيضاً في الزمان، حين ظهر هذا العملان المترجمان إلى النور في هواء ما بعد الحرب، وفي هدوئه غير المعتاد، وفي فترة التقاط الأنفاس التي طال انتظارها، والتي تسمح بالتفكير بالمسائل الأبدية، والاستسلام لمثل هذه التأملات العامة حول أعماق النفس البشرية، هذه التأملات التي لم تكن متاحة حتى وقت قريب وعدت ترفاً غير مسموح به.

السؤال «هل تكون أو لا تكون ترجمات جديدة للكلاسيك؟»، الذي كان منذ وقت قريب موضوعاً لأحد النقاشات الترجمية – ما هو إلا سؤال مصطنع وفارغ وغبي. طبعاً، تكون. كان من الواجب طرح السؤال على نحو مغاير: «متى تكون فعلا

ضروريةً الترجمة الجديدة، أي غير الأولى في اللغة المعنية، للمؤلَّف الكلاسيكي، أي القديم في الزمان إلى هذا الحد أو ذاك، ومتى تصير حدثاً لدى القارئ، ومتى يستحق الأمر أن نناضل من أجلها ونباشر بها؟» والإجابة عن هذا السؤال بسيطة جداً: حين تتقادم الترجمة السابقة بالأسلوب واللغة (مثل هذا التقادم يلحق دائماً ضرراً ملموساً بالقوة الفنية في الترجمات أكثر منه في الأصل)، وحين تقف حاجزاً بين القارئ و المؤلف الأجنبي الكلاسيكي، الذي يعد لهذا السبب ميتاً في نظرهم، والذي يمكن أن يبعث في الترجمة المعاصرة وتدب الحياة في عروقه هنا والآن. إن ما يعلن عن نفسه بصوت عال في مثل هذا الجواب هو قبل كل شيء احترام المعاصرة، الذي يستحيل من غيره على الإطلاق بناء أي شيء قيِّم فنياً. وإذا لم تكن الترجمة الجديدة «للكلاسيك» مبررة بهذا السبب الاجتماعي البسيط فإن المترجم مهما كان أمهر من سابقه في نقل شتى ظلال الأصل، فإن في مقدوره أن يعد نفسه فناناً وفاتحاً على الأساس ذاته الذي يمكن عليه لقبطان سفينة كهرو- ديزل مجهزة بالرادارات، ويمخر البحر عبر المسار المجرب، أن يعد نفسه مساوياً لكولومبوس ونانسين.

لا أحد، طبعاً، يشك في لزوم نسب نشاط مترجم القصص البوليسية العامل بأسلوب مبرمجي الحاسوب، ونتاجه إلى «عالَم الترجمة الصغير». لن يقدم أحد على إكساب قيمة فنية أيضاً للترجمات ذات الأهداف التعليمية الشعبية، حتى لو كانت مسلية وحادة الذكاء مثل ترجمات كتيبات الرسوم الهزلية الإنكليزية إلى اللاتينية التي ظهرت مؤخراً، حيث تحول ميكي ماوس إلى ميخائيل موسكوليوس، ودونالد داك إلى دونادوس أناس، وفرشاة الأسنان إلى «بينيكوليوس دينتاريوس»، وزي السباحة «بيكيني» إلى «فيستيكولا بيكينيانا». الغاية النفعية العملية من مثل هذه النتاجات واضحة جداً، والدوافع التي أجبرت المترجمين على تولي مثل هذا العمل شفافة إلى أقصى حد – قتل الوقت المديد المضني وكسب النقود ومساعدة مدرسي لغة ميتة. من الواضح أن هذا شيء ما وسيط بين ما يسمى «الترجمة التقنية» والترجمة الفنية.

الأقل وضوحاً هو عدم الكفاية الجمالية في الترجمات الأدبية الجديدة إلى اللغة المعنية، الفنية ولا شك، وحتى الكلاسيكية، لكن المنجزة من قبل المترجم بغير حساسية تجاه الوضع المحيط.، ومن غير أخذ المكان والزمان في الحسبان، وبلا لباقة اجتماعية. عدم الكفاية الجمالية هذا يكون محسوساً على الرغم من كل شيء،

فالقارئ في مثل هذه الأحوال لا«يشتعل»، وربما يستاء حتى لو باللاوعي من اختيار المترج، وحتى لو لم يتجرأ فيدرك أو يعي لماذا باشر المترجم الآن بمثل هذا العمل. نعم، حين يكون للقارئ شأن بالترجمة، فإن سؤالاً يظهر لديه، ولو عند أطراف وعيه، لماذا تم انتقاء هذا العمل وليس غيره. الدوافع التي توجه مؤلف الكتاب الأصل إلى هذا الموضوع أو ذاك غير مرئية للقارئ وغير مهمة كثيراً من أجل الانطباع الجمالي: ما يشكل المادة للفنان هنا هو الحياة ذاتها، وحياته الخاصة في المقام الأول، وهو أفضل من يعرفها، ولهذا فهو حر في أن يكون ذاتياً جداً في موضوعه على أن ينبض نتاجه بالحياة. أما مادة المترجم فهي أمر مختلف. إنها مقيدة بإحكام ومحددة، وهي على مرأى من الجميع، وهي مختبرة من قراء اللغة الأخرى، ومن مواطني المترجم في حال الترجمة الجديدة للنتاج الكلاسيكي، وكلما كانت هذه المادة الأقدم معروفة أكثر، كان على أي توجه ثان إليها أن يكون أكثر موضوعية؛ أي أن يكون شأنا ذا حاجة اجتماعية وطبيعية إليه من وجهة نظر القارئ المعاصر، وكانت أثيرية الدوافع المحرضة على مباشرة العمل أكثرَ أهميةً للانطباع الفني المتولد عن الترجمة الجديدة.

«المعاصِر» و«المناسب في الزمن»[1] كلمتان ليستا متشابهتين ظاهرياً فقط؛ بل هما في حقل الترجمة الفنية مترادفتان. المعاصر هنا هو ما ينجز في الوقت الملائم. إذا كان ما يحرك ريشة المترجم هو إحساسه بارتباطه بعصره، والفكرة عن الغنى الروحي غير المرئي وغير المتاح لمواطنيه الذين يعيشون الآن تحديداً، فإن العمل على نص مغرق في القدم ليس مغالطة تاريخية، وليس هروباً أنانياً من الحياة إلى عالم الحرفة الضيق.

يصعب في أيامنا أن نسمي نتاجات كلاسيكية من الأدب العالمي، أو على الأقل من الأوروبي الغربي، لم تترجم إلى اللغة الروسية، والكثير جداً منها قد ترجم أكثر من مرة وأكثر من مرتين. إن هذا الإنجاز الهائل لثقافتنا يلقي على كاهل المترجمين الحاليين مسؤولية خاصة أمام القراء.

حين كانت العملية الترجمية قد بدأت تواً في بلادنا كانت المشكلات التقنية في مركز اهتمام المهتمين بها؛ أي في ما يسمى اليوم «Know - How». كان لزاماً امتلاك

(1) هاتان الكلمتان في اللغة الروسية متشابهتان (سوفريمنّي) و(سفويوفريمني) (المترجم).

المهارة الترجمية مثل أي معارف أو مهن أخرى. والمميز جداً أن السؤال كيف نترجم الكتب الأجنبية ترجمة أفضل كان يشغل بطرس الأول النصير العظيم لأي تقدم تقني. كتب عام 1709 لنيكيتا زوتوف يقول: «... ولا لزوم للمحافظة على الكلمة بكلمة في الترجمة، لكن المعنى المستوعب بدقة لا يمكن إلا أن يكتب بلغتنا بأوضح ما يكون».[1] تبقى، عموماً، هذه القاعدة المصوغة من قبل بطرس صحيحة تماماً حتى اليوم، وتعبر على نحو مكثف عن الحكمة النهائية للعديد من الأعمال ـ القديمة منها والجديدة واللاحقة وفاقاً لنظرية الترجمة. أما التحفظ الكامن في كلمة «عموماً» فيجب إبداؤه لأن المكوِّن المهم «للمعنى» في النص الفني هو الأسلوب، الذي يفرض نقله أحياناً «المحافظة على الكلمة بكلمة» إلى حد معين. غير أن في هذه التوصية البطرسية التقنية الخالصة لم يغب عن الحسبان، بل على العكس من ذلك، وضع في المقدمة ما يتجنبه غالباً، يا للأسف، المشاركون في الحوارات الحالية عن الترجمة وكتاب الصحف والمجلات حول هذا العنوان، إذ ينشغلون قبل كل شيء بالجانب الشكلي التقني من المسألة، وبأساليب إعادة إنتاج الكلام العادي والشعر الحر، والشتائم، والكلام الدارج، وما شابه. إن ما في المقام الأول لدى بطرس هو المعنى — الفكرة. اليوم بعد أن ترجم ترجمة رائعة عدد من الكتب، وبعد أن صار في الإمكان قراءة الكلاسيك الأوربي الغربي كله تقريباً باللغة الروسية فإن مفهوم «المعنى» يكتسب لدى المترجمين أهمية أوسع من تلك التي وضعها بطرس في المقدمة: «استيعاب معنى» النص المحدد ونقله بوضوح هو اليوم أمر أكثر من طبيعي لهم، إنه ألفباء عملهم. الأهمية الأوسع لكلمة «معنى»- «فكرة»، التي تفرض على المترجم ما هو أكثر من مجرد التمكن من ألفباء مهنته، مرتبطة بأن السؤال «ماذا نترجم؟» هو اليوم أهم وأعقد بكثير من السؤال «كيف نفعل ذلك؟» الذي بات جلياً كثيراً بفضل التجربة المتراكمة. على المترجم اليوم، وقبل كل شيء، «استيعاب» «معنى» الاختيار الذي يقدم عليه: هل سيكون العمل الذي يرغب في المباشرة به أو يكلفونه به واقعة ملحوظة في الحياة الروحية لمواطنيه، هل سيقول لهم شيئاً ما

(1) اقتباس عن سوبوليف ل. ن. حول ترجمة الشكل بالشكل – من كتاب: مسائل الترجمة الفنية. موسكو «دار الكاتب السوفييتي»، 1955، ص 308.

جديداً ومحسوساً، هل سيجعلهم أغنى فكرياً وروحياً. تكتسب لهذا السبب شخصية المترجم اليوم أهمية أكبر من أي وقت مضى: فالاختيار يتحدد بها.

الجديد في الوضع اليوم، الذي يلزم بالكثير، لا ينحصر فقط في أن أهم ما في الأدب الكلاسيكي العالمي قد ترجم إلى الروسية خلال الأربعين عاماً الماضية. تصورنا عن «العالم» نفسه وعن «الأدب العالمي» قد اتسع على نحو لا يقاس. قصرت التقنية المسافات، وبات البعيد أقرب. لم نكن نعرف شيئاً حتى وقت قريب، لا أقول: عن الأدب الياباني أو الأمريكي اللاتيني، بل حتى عن أدب جيراننا الأقرب — البلغار والمجريين والفنلنديين والرومانيين؛ لكن الجديد في الوضع أهم للمترجم أيضاً من جهة أن العالم الآن لم يكن في حال كما هي عليه حال اليوم، حيث تقف أمام جميع البلدان والشعوب المختلفة في اللغة، الكبرى منها والصغرى، ذات الاقتصاد المتطور والنامية، المشكلة ذاتها وهي حماية الأرض من الهلاك.

لن نستفيض في الحديث عن هذا التهديد الجاثم فوق الكوكب كله. استثنائية الوضع اليوم ليست سراً على أحد. بعضهم يلمسها لمس اليد وبعضهم يدركونها بالعقل، ومع ذلك يستمر الناس في حياتهم وينجزون أعمالهم المعتادة. لكنني أظن أن الخطر الذري الذي يلقي بظلاله على عملنا اليومي يجبر الكثيرين على النظر إلى أعمالهم بأعين مختلفة، وعلى إعادة تقويم القيم. والأدباء، والمترجمون منهم، لا يمكنهم لطبيعة عملهم الذهني إلا أن يكونوا في عداد هؤلاء الكثيرين. النتاجات التي تهمل جدة الوضع الحالي وبدائله، تبدو لي متقادمة وجافة الجذور. بما فيها الترجمات الحديثة. لا لزوم لأن يفهم هذا القول بسطحية، فأنا لا أعمل قط على الإنشاء المسطح الذي يفرض موضوعه نفسه الطلب من المحرر إدراجه في خانة «النضال من أجل السلام»، ولا أعمل قط، لاسمح الله، على الأناشيد الحماسية. ما أريد قوله هو أن الفن المنشغل دائما بالصعب والطيب يحمل في وقتنا عبئاً إضافياً: إنه موجه إلى الإنسانية التي وُضع مستقبلها موضع شك. قبل نصف قرن لم يكن ثمة وجود لهذه المشكلة، أما الآن فهي حاضرة على نحو مرئي إلى هذا الحد أو ذاك في كل نتاج مهم من نتاجات الفن، وتولد لدى الناس، إذ تحرض فيهم إحساساً بجماعيتهم غير منظور من قبل؛ تولد اهتماماً حميماً وحيوياً بمنجزات آداب اللغات الأخرى المعاصرة الحالية، لا تستطيع أن تولده حتى أفضل كتب الماضي لأنها لن تكن تعرف مثل هذه المشكلة.

طبعاً، سوف يستمر لاحقاً موردو القراءة المسلية المترجمة في القيام بعملهم الساذج على نحو رائع، وسوف يظل العلماء المكتشفون الجدد للأدب الكلاسيكي المكتشف في الواقع يشتغلون شغلهم الجليل متجاوزين أحياناً أسلافهم وساعين إلى تحقيق أثر فني محدد، وسوف يترجم الحاذقون المياومون ما يطلب منهم بغير حب حتى لو تعارض مع ذوقهم الخاص. سوف يكون هذا كله، فهكذا هي الحياة، وسوف يطلق على هؤلاء الأدباء جميعاً اسم واحد هو مترجمون. لكن عالم الترجمة الفنية الكبير شيء آخر، إنه فن سام، والفن غير منفصل عن شخصية المترجم، ولا يمكن فهمه بلا حبه، ولا يمكن أن يولد خارج الهواء الذي يتنفسه. ■



الأدب الكرواتي

دراسات في آداب البلقان

تقديم وترجمة
عبد اللطيف الأرناؤوط



جاء الكرواتيون من المناطق السلافية في أوربا الشمالية وحطّوا رحالهم في أوائل القرن العشرين الميلادي في البلاد التي مازالوا يقطنونها حتى أيامنا هذه، وتمتد هذه البلاد من بحر الأدرياتيك الشمالي حتى نهر (الدرافا DRAVE) واختاروا هذا البحر ذا الألف جزيرة، والأرض التي تقع خلفه ولا تقل عنه جمالاً..

لم يفكروا قط أنهم سيصبحون في القرون المقبلة حداً ما بين الغرب الأوربي والشرق الآسيوي.

إنهم ذوو اتجاه فكري مسيحي غربي مما جعلهم فريسة للشرق الإسلامي، الذي عمل جاهداً على إبادتهم، وللغرب الذي حاول استيعابهم استيعاباً وصل إلى درجة التقتيل نظراً لأصولهم السلافية المشبوهة.

في هذه الحلقة نما الأدب الكرواتي الذي ظل مجهولاً إلى حد ما، بعيداً عن التيارات الأدبية الأوربية من القرن الرابع عشر حتى حاضرنا.

ويمكننا أن نقول أن هذا الأدب يعد بشكله المأساوي الإبداع الحقيقي لأنه صورة عميقة عن نوائب الشعب.

ولطالما قدم الفاتحون من كل جهات الأرض، خلال القرون الماضية ليقتسموا «كرواتيا» وعلى سبيل المثال. ففي القرن الخامس عشر كانت كرواتيا الوسطى وحدها حرة.. لكنها ليست في الواقع إلا القسم الثاني للمملكة الهنغارية -الكرواتية.

وغالباً.. فإن معظم الجزر والمدن كانت تقع تحت السيطرة الفينيسية (حكام فينيسيا). كما أن العثمانيين القادمين من الشرق جعلوا البلاد لقمة سائغة للنار والدم، وطردوا الفاتحين الأوائل وأقاموا الأحلاف. ولكن بقيت كرواتيا في هذه الفترة بالذات وحدة كاملة في حس الشعب وفي ضمير الأدب الشخصي الذي ما لبث أن سطع نجمه ببهاء في مدينة (دبروفنيك DOBROFINIK) فإذا عدنا بذاكرتنا إلى الماضي وجدنا أول نص قد كتب باللغة الكرواتية واحتل الصفحة الأولى من صفحات تاريخ الأدب الكرواتي وشاهدنا على هذا تلك اللوحة المعروفة بلوحة (باسكا BASKA) التي وجدت في كنيسة (ستي STE) في مدينة (جوراندفور) قرب مدينة باسكا.

كتبت هذه اللوحة حوالي عام 1101 ميلادية أي خلال المائتي عام التي بدأ فيها استقلال مملكة كرواتيا يضعف قليلاً وينهار..

وما لبث أن امتد إليه النفوذ الهنغاري ثم النمساوي.

إن ذلك النص الذي يشير إلى بناء الكنيسة قد غدا في مرحلة دقيقة من التاريخ القومي.. والبرهان الساطع لوجود أدب فريد استطاع أن يتسلل باللغة الشعبية الكرواتية إلى اللغة الرسمية للكنيسة وبالتالي إلى اللغة السلافية القديمة.

وإن خطاطي النصوص المقدسة من الكروات، كانوا راضين جداً باللغة القديمة التي حمّلوها بمهارة جزءاً من لغتهم القومية عند نقلهم تلك النصوص. ولقد رافق هذا الأسلوب كوارث سياسية مختلفة ولكن على الرغم من هذا فقد استطاعت اللغة القومية الكرواتية أن تزيح اللغة السلافية القديمة للكنيسة. وفي هذه الفترة ظهرت الأعمال الأدبية الفنية وذلك في القرن الرابع عشر.

وفي المرحلة الثانية؛ أي في أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر جاء عهد شعراء النهضة في (دبروفنيك) فلدينا أسماء هؤلاء الشعراء وأسماء أسرهم وتواريخ ولادتهم ووفاتهم أنشدونا أشعاراً عليها مسحة إنسانية نهلت من معين الشعر الشعبي وكانت ينبوعاً يفيض بلغة حقيقية مفعمة بالشاعرية والأحاسيس.

أما شعراء الجنوب من الكرواتيين فلقد كانوا في ذلك الحين تحت التأثير المباشر للحياة الأدبية الإيطالية. فتعلم الكثير منهم في جامعات إيطاليا وفيها طبعوا كتبهم، لكنهم ظلوا على ارتباطهم الوثيق بالإبداع الشعبي الشعري ما سمح لهم بالمحافظة على شخصيتهم بالرغم من المؤثرات الخارجية.

ومما هو جدير بالانتباه أن الكرواتيين يستطيعون على الرغم من بعض المصاعب قراءة كتاباتهم من القرنين الخامس عشر والرابع عشر ويشمل ذلك القارئ المتوسط..

إن جمهورية (دبروفينيك) التي يرجع استقلالها النسبي إلى المهارة الدبلوماسية كانت مهداً للأدب الكرواتي- و للموسيقا والرسم والفن الدرامي والعلوم.

وإن كانت الظروف السياسية غير ملائمة للوحدة الكرواتية فإن الأدب هو الذي تحمّل المسؤولية.. فقد عمد الشعراء إلى تبادل الرسائل التي يستدل منها على دراسة عميقة.. وأنهم على وعي بوحدة أدبهم. وقد ضمنوا كتاباتهم اهتمامات المناطق الكرواتية الأخرى في سبيل مصير شعبهم.

وبعد قرون على أثر تراخي الضغط التركي، عرفت كرواتيا الشمالية مداً أدبياً عظيماً..

إن سبعة قرون من التقسيم الذي أصاب البلاد الكرواتية قد خلفت آثاراً في نشوء اللغة الأصلية..

وفي مطلع القرن التاسع عشر، وهو عصر التجدد القومي الثقافي وخلال التجدد السياسي، اقترب الكرواتيون من الأدب بلهجات ثلاث.. ففي الجنوب سادت اللغة (التشاكافية) وفي الشرق اللغة (الشتوكافية) أما (زغرب) وهي عاصمة كرواتيا فقد اختارت اللغة (الشتوكافية) وهي لغة كتاب (دبروفينيك) بشكلها القديم. إلا أن هذه اللغات لم تقض على اللهجات الأخرى التي لم تزل حية تعبق بالثروة الأدبية. كما برزت الأحداث التاريخية في كتابات الأدباء واللغويين.

إن تاريخ الأدب الكرواتي لا يمكن معرفته جيداً.. ما لم تنشر المؤلفات المكتوبة باللغة اللاتينية.. وفي هذا الميدان تظل المؤلفات من أشهر ما كتب في أوربا. ككتابات (ماركوس ماروراس MARCUS MARURAS 1450-1524م.. والذي وضع كتاباً يبحث في الدين والأخلاق طبع خمس عشرة مرة في أوربا.. ومثله (جزجس سيسكوروس) من القرن الخامس عشر.. و(ماتياس فلا سيوس) 1520-

1575م وكانت الأشعار المكتوبة باللاتينية لا تختلف أبداً عن القصائد المكتوبة بالكرواتية.. لهذا كانت اللغة اللاتينية الوسيلة التي عبرت عن المصير المأساوي للشعب الكرواتي..

لقدساهم الكرواتيون إلى جانب الشعوب البلقانية بالنضال من أجل التحرر الوطني من عام 1941م حتى عام 1945م. حيث قضى العديد من الأدباء والشعراء ضحية الإرهاب الفاشي.. وتحققت بعد الحرب العالمية الثانية الوحدة المنشودة منذ عشرة قرون. . فانضم الجنوب إلى الشمال.. ونما الأدب في الظروف المختلفة.. وأصبح في جمهورية كرواتيا الشعبية ما ينوف على عشرين داراً للنشر وانتشرت الصحف والمجلات الأدبية إضافة إلى دور الإذاعة والتلفاز.

***

مراجع البحث:

- الشعر الكرواتي عبر التاريخ..دراسة وبحث..
- مجلة «الهيب الإخوة» - أعداد متفرقة- تصدر في (اسكوبيا) جمهورية مكدونيا

انتي ستاماك

ANTE STAMAC

ولد الشاعر (انتي ستاماك) في عام 1939. وفي جزيرة (مولا). درس الأدب المقارن في جامعة زغرب ووضع العديد من الدراسات الأدبية والفلسفية والشعرية.

من دواوينه الشعرية التي أصدرها هي:

1- انقلاب صدر عام 1962
2- مع العالم صدر عام 1964
3- زمن العاهل صدر عام 1964
4- زمن الذكرى صدر عام 1968
5- اداره صدر عام 1968

يتسم شعره بمسحة الحنين إلى الطبيعة.. والأمل للانطلاق من غفوة الخياة.. والعيش مع الذكرى التي تهمس في صمت وجوده.

1- عودة الفراشة

ستختفي الفراشة..
بين الأغصان.. في لفحة الريح
تموت اليوم..
بعد أن سعت لحريتها
منبوذة..معزولة عن كل شيء
لقد امتدت بها الذكريات
فوق الأغصان والريح
فوق الطيران ودوائر السماء
جاءت لتموت
في مكان ملائم.. اختارته
لتجتمع في الظل بأجنحة ميتة
هادئة كالأمس..
حين كانت حشرة صغيرة

●●●

ايجور زيديك

IGOR ZIDIC

ولد الشاعر الكرواتي (ايجور زيديك) في عام 1939م في مدينة (سبليت (SPLIT).

درس تاريخ الفن والأدب المقارن في جامعة زغرب. كتب دراسات عدة عن الرسم الكرواتي..

أما دواوينه الشعرية التي أصدرها هي:

1- استراق السمع من البحر صدر عام 1960

2- الخبز على الغصن صدر عام 1963

3- وجه العيد صدر عام 1969

ويبدو (ايجور) في نتاجه الشعري.. أنه تمكن من فهم معطيات الحياة بعد ما انعكست على مرآة أحلامه لتنمو من جديد في أرض الوطن مع الربيع الذي يحمل معه ذكريات الطفولة.

1- ربيع

فم يبحث عن الحديد
والصخور العارية الجرداء
نشاط العشب الخائف
وسكة الحديد
تعبر فوقها الريح
هي آخر قاطرة
أي ترف
هذا الذي تستعرضه
أيها الخجل..

●●●

2- يقظة

غد مفاجئ..
يخادعنا..
ليلة مزروعة بالحجارة
الرطيبة
وغداً..
تمسي قصوراً أبدية...
لذكرى عابرة
لساعة خفيفة..

●●●

3- موسيقا التكوين

مجهزة بالخبز
والألسنة المتعددة
بالعيون المضطربة
في محاجر النبيذ..
كاتدرئيات الفتنة..
الناس لا يعرفون ظلك
تعبوا..
وتدحرجوا فوق الأرض
ثم غفوا عند العتبة
ظلاً خفيفاً..

●●●



4- على الشاطئ

شحذت فأسي
وخشيت
أن أنال شجرة الصنوبر
لتعيش بالذكرى..
كل شيء..
ينازعك..
في كل شيء..
وفي الحياة..
أنت أيتها الحياة
تبتسمين..
بوجه العيد
بوجه الموت

●●●

5-منظر

حولنا..!!!
سفوح الأرض الجميلة..
طبل أعمى
لظلام خفيف القدم

●●●

6- صلاة الفجر

أدع لك هذا الجسد تركة
والحديقة أهبها لألف عام
وهمس الفم المحشو تراباً
لصلاة الفجر..
مضى زمن جسدين بلا موعد
لصورة أسطورية
صورة المتحابين الخرافية
التي ذهشها الزمن خفية..
رماده في العيون
وثمالة الحسرة..
هذيان لحجارة القرية
يا صلاة الفجر..
حبيبان. شفاههما منتفخة
في تجاعيد ألف عام
يزرعون الأمل

●●●

ماريا بيكش زجايا

Mariga peakic zaga

شاعرة متميزة في كرواتيا.. من مواليد 1940م.

وهي غزيرة النتاج.. مرهفة الشعور.. تبحث في تأملاتها عن الصور الشاعرية لتمنح قصائدها الرقة مع الواقع.. لها عدة دواوين شعرية اخترت منها القصائد التالية:

القصائد

1- الأفكار

حين تتساقط أضواء المشاعل فوقي
يكون الصيادون قد فرغوا من قنصهم لصالحي
وحين تنبعث الأنوار الكاشفة
تبدد ظلام الليل
تكون الكلاب قد فرغت من الصيد
ولكني لم أجد شيئاً
في الكهف الذي طوّقت حوله
إلا ذلك الينبوع
الذي اضطجعت عنده
ثم استيقظت بعد سبات عميق

●●●

2- الريح المقبلة:

الريح القادمة من الغابة الخضراء
تتصفح كتاباً
وقربها يرتمي رأسي الحالم
فوق العشب
ضحكتها العريضة
تتسرب إلى سمعي

فاحتال على حلمي المديد
متصفحاً كتابها
الذي لم يكتب..

●●●

3- ساعتي..!!

في يدي ساعة لا تتحرك أبداً
لا تلبي أبداً نبض معصمي
الساعة ومعصمي
يصارعان الزمن
معصمي يسجل زمناً
وهي تسجل زمناً آخر
وأنا في زمن غيرهما
أما ساعتي..
فليست زمناً لي

●●●

4ـ طير النافذة

في الشطر الأول من حياتك
تكتشف أساليب فتح الأبواب
وفي الشطر الثاني
بعد أن تكون قد تمكنتَ
في شطرك الأول
أن تطل على البناء من علٍ
تنظر عبر النافذة متطاولا
لأنها تعلو جسدك قليلا
آنذاك.تكون جميع الأبواب
قد أغلقت بلطف

مثلما يندمل جرح طريّ
ولا يخلف أية ندبة
فترى طير النافذة
يتابى على الدخول
مثلما تتابّى على الخروج
ولا أحد يعلم
مصير النافذة
لهذا كله يهدأ قلبك
الذي يتطلع للخروج إلى الطريق
كيما ينظر ويشاهد

●●●

5- الفجر

هل أذكر ما حدث في الأمس..؟؟
كان الأمس ينصب الضباب
دفقة بعد دفقة
في هذا القفص الزجاجي الشفاف
واليوم نحن نترعرع فيه
ونغرس حروفنا التي جفت
نعلن عن وجودنا في الصحف
و نقاسي من وخزات الماضي
هل أذكر ما حدث في الأمس
كان حدثاً سعيداً
فكيف سابدأ هذا اليوم
وهل أقدر أن أصغي إلى ندائه
فهو يدعوني للراحة متى أريد
كيما أغني مع ذاتي عالياً

●●●

6- لا شيء يحرر كالألم

أقرع جدران المنزل
فتبدو صورتي آنذاك
كأنها خيط من شعاع
كانت كافية لتنفيذ كل أمر
لكن أمراً لم ينفذ
وظل الجسم
في عزلة منتصرة
كل شيء تحرك هادئاً صامتاً
يريد أن يشم عبير الأرض
بعد أن أفسد الهواء الملوث
صفو الطبيعة
الطبيعة التي تلازمني بشغف أكثر
لا تكف عن لمسي
تداعب بشرتي الناعمة
التي تحيط بجسدي
فاجد أن الألم وحده
هو الذي يحرر

●●●

7- ما وراء الحروف..؟؟

أغمض جفنيك و أطبق الكتاب
أمام العيان
مثلما ترتاح حين تُفرغ حقيبة أثقلتك
أطبقه أمام تلاميذك في المعابر
ليروا ما وراء الحروف
تسبح في الضفة الدامية

أغمض جفنيك و اطبق الكتاب
ليكن ذلك بهدوء
آنذاك يجري تلاميذك في دمك
باحثين عن ذرة من تراب
كي لا يتحولوا عمياناً
عمّا وراء هذه الحروف
فهم حين يقرؤون
مقطعاً بعد مقطع
لا يدركون معنى المقروء

●●●

8- اليوم:

هذا ما وجب علينا
أن نبتدع الوطن، الأم
الذي كان ينشد كل الأغنيات
عدا أغنياتنا
كان نحيبه خارج قبورنا
يتردد في كتبنا
ويبحر في خيالنا
ونُطعمه مع ثنايا خبزنا
يبكي كلما انسل من المدى «السكين»
ومع هذا كان نذراً علينا
أن نخلق الوطن الأم
فابتدعنا أغنية له
قبراً..
وكتاباً..
خيالاً..

وخبزاً
وسكيناً
للزمن الحاضر

●●●

9- هناك لن أكون

هناك لن أكون
لن أكون أبداً
حيث غرق الشراع الأبيض
وكلامي هذا شراع أبيض
يمخر الفضاء
من هذا الشراع الظافر
تنزف شفتي بلا جدوى
فوق عنقي الربيعي اليابس
هناك لن أكون
لن أكون أبداً
في كبد السماء
لأن شراعي ينشب مخالبه
في موتي الأبيض
الممتد عبر المسافات
أنزف ببطء
بلا جدوى
في زاوية من أعماق الأرض
فوا عجباً أن أموت بصمت
في زاوية هذه السفينة

●●●

10- ما يمكن أن يكون

هذا يمكن تشبيهه،
أربع أوراق قوية من أوراق اللعب
تغير رسمي
لكي لا تبلغ الشمس إحراق الصقيع
قد لا يدوي الرعد
يمكن أن يكون
هذه طاولة عليها فنجان قهوة
مع بعث عتمة حارة لمنتصف الليل
لا لننام ولا لنتعرى
وأن لا نتعب أنفسنا
يمكن أن تصبح شبيهة
بذلك الفرس في منتصف الظلمة
يعود عند الصباح
من مكان ما.. وجسدي فوق الزمن
لا ننام ولا نبقى
ولا أن نتخلف ونتأخر
يمكن تشبيه ذلك
بأن ظلي مازال من ظلال الأشياء
التي تغوص في ظل آخر
ويتسلل الماء في الماء
كي نختفي
فلا يبقى الصوت المسموع
فلا يفهم الأذى
وهكذا يمكن أن يكون
كما لو تناول قوائم طاولة

عندما تتغير أوارق اللعب ورسومها
في اللعبة الصابرة
من أجل غاية رائعة
لن يهدأ.. ولن يهدأ أبداً

●●●

أندريانا شكونكا

ANDERGANA SHKONKA

ولدت الشاعرة الكرواتية (أندريانا شكونكا ANDERGANA SHKONKA) في مدينة «نوفالجا NOVALGA» الكرواتية، وبعد ما أنهت دراستها الابتدائية والثانوية، انتقلت إلى جامعة زغرب فنالت إجازة في الآداب البلقانية.

من أعمالها الشعرية المتميزة:

1- بياض حتى السماء صدر في عام 1970م

عبرت الشاعرة «أندريانا» تعبيراً صادقاً عن المشاعر التي انعكست على صفحة نفسها، وتأثرت بجمال الطبيعة وسحرها خلال عبورها الدروب الملتوية بينما كانت الحشرات تنسج على مغزل الصخور أغنية الموت.

●●●

1- ريح الجنوب

تحمل الريح
الصخب
والكروم المقطوفة
في ليلة خريفية
سيهطل المطر قريباً
ويتكاثف البَرَدُ رصاصاً
وتقطر الأفكار
من حجر إلى آخر

وينسج فصل الصيف خيوط العنكبوت
حول أقدام البيوت البيض
سيهطل المطر قريباً
وتهمس الأوراق الجافة
في آذان الطرق الخالية
جاء عابر سبيل
قبل منتصف الليل
ولن تتلاشى قطرات المطر
ولن تهدأ ثورة الريح

●●●

2- ليل البحر

ليل البحر الضبابي
في أعماق الخوف الكثيف
تدانت المراكب
وانتظر الخريف عناقيد العنب
على القدور الملتهبة
على بقايا الدروب
التي تتدلى فوقها
ثمار الرمان
ما أسرع رحيل السنين
حيث ينسج الصرصور أحزانه
على مغزل الحجر
يندب موت سمكة

●●●

3- تشرين في نوفالا

خلف أشجار الليمون
يمتد ظلام الليل
وفي قلب سلال تشرين العتيقة
تتفسخ حبات العناقيد
يا لدقات الساعة الحزينة
في القفص المعلق على الجدار
تنمو أرقام الصفر
على السماء الساجية
غمغمات الصخور... اسمعها
تحت حوافر الأغنام
التي تسير بتمهل
وتثغو أشجار التين الخشنة
في دوامة الريح
كم أود أن تُمحى الذكريات
أغمض عيني يمزِّق الطريق
ليمر بعد غيابي
الذي وجد الخلاص في الأحلام ■

أذرعُ المكانَ كإلهٍ زاهٍ

قصائد للشاعر الأميركي بيلي كولينز

ت: أحمد م. أحمد

مُجاراةً لتقاليد الصالون العالميّة،
قُدِّمَتِ السّاعة هنا خمس عشرة دقيقة
عن كلّ السّاعات في العالم الخارجي.

هذا ما يجعلُ منّا فئةً متقدِّمة،
نحتسي مشروبَنا في المستقبل اللامنظور،
نكتسبُ مناعةً في مواجهة همومِ الحاضر،
ننعم بالأمان لربع ساعةٍ
في الجانب الآخر من مِحَنِ المشهد الرّاهن.

لا عجبَ في أنّ متعةً مستهترةً كهذه تأتي
من ميلان جذوةٍ لفافة التّبغ،
من تأمُّلِ قدح الويسكي والثّلج،
الصّدأ البارد الذي أرتشفه،

أو من إلقاء نظرة إلى الشّارع في الخارج
عندما يدبُّ الـ Ordinary Time[1] مترنّحاً إزاءنا بمعطفٍ خفيف،
المطر يجري على إطار قبّعته،
آخر طبعاتِ الصحيفة تبدو كالرّايةِ في جيبه.

●●●

رقمي

هل /الموت/ على مبعدة أمْيالٍ من هذا البيت،
يحاولُ أن يطالَ نافذةً في سينسيناتي[2]
أو يزفرَ على عُنقِ رحّالةٍ تائه
في كولومبيا البريطانية؟

أهو مُنهمكٌ للغاية في اتّخاذ الترتيبات،
يتكيّف مع مكابح الهواء،
يبعثرُ خلايا السّرطان كالبذار،
يحلُّ عوارضَ الأراجيحِ الدّوّارةِ الخشبيةَ

لكي يَقْلَقَ بكوخيَ الخبيءِ
الذي يعاني الزّوّارُ في العثور عليه؟

أو هل يترجّلُ من سيّارةٍ سوداء
رُكِنتْ في نهاية الدّربِ المظلمة،
مرتعشاً يفكُّ أزرار العباءةِ المألوفة،

---

(1) فصل في التقويم الكاثوليكي الإنكليزي. (المترجم)
(2) مدينة في ولاية أوهايو.

بقلنسوتها المُشْرَعة كرأسِ غراب،
ويتناولُ المنجلَ من مؤخرة السّيّارة؟

هل وجدت أيَّ مشقّة في معرفة الطّريق؟
سأسال، وأنا أُشرعُ في التّحدّثِ عنه بطريقتي.

●●●

سوناتا أميركيّة

لا ننطقُ بلسانِ بترارك أو نعتمرُ قبّعةً مثل سبنسر
كما أنها ليست أربعة عشر سطراً
كاثلامٍ في حقلٍ صغيرٍ حُرِثَ بعنايةٍ

بل صورةُ بطاقة البريديةِ، قصيدةٌ في إجازةٍ،
الذي يدفعنا لأن نغنّي أغانينا في غرفٍ ضيّقة
أو نُفرِغ عواطفنا في أكوابِ المعابير.

نكتبُ على ظهر شلالٍ أو بحيرةٍ،
لنُضيفَ إلى المشهد شرحاً يُحاكي بتقليديته
عينين من بؤرة الشّمس لامرأةٍ من العصر الإليزابيثي.

نتوصّلُ إلى صِفةٍ تليق بالطّقس.
نُعلنُ بأننا نمضي وقتاً رائعاً.
نُعربُ عن تمنّينا لو أنكَ كنتَ هنا

ونخفي أمنيةَ أن نكونَ حيثُ تكونُ،
وأنتَ عائدٌ من صندوق البريد، رأسك مَحْنِيٌّ

بينما تقرأُ و تَلُفُّ بيدكَ طرفَ المكتوبِ الرّقيقِ.
شريحةٌ من هذا المكان، امتدادُ شاطئٍ ناصع،
ساحةٌ أو أبراجُ كاتدرائيةٍ منحوتةٌ
ستجترحُ المكانَ المألوفَ حيثُ تثوي،

و ستُقَلّبُ على الطّاولة هذا العَرْضَ ذا الوجهين،
بضعة بوصاتٍ مربّعةٍ مِن المكانِ الذي تجوّلنا فيه
ودفقة مكثفة مما نُحِسُّ به.

●●●

ليس مؤثّراً

بطاقةُ فالنتاينِ الرّغبةِ مُلْصَقَةٌ على قلبي
رغم ذلك لاشيء حميماً بيننا، مثل أشياءٍ
في حياةٍ سُكونٍ أُنجِزَتْ على نحوٍ رديء
حيث تبدو السكّين طافيةً فوق الطّبَق
الذي بِدَوْرِه يرفُّ بطريقةٍ ما أعلى الطّاولة ،

انتظامُ التّفّاحة، الأجاصة، وكاس النّبيذ
وقد تناستْ قانونَ الجاذبيّةِ
ترفضُ السّكون،

كأنما الرّسّام قد التقطَها جميعاً
في لحظةٍ نادرةٍ من طيرانٍ وئيد
قُبَيْلَ أن سَرَحَتْ من الغرفةِ
عبرَ نافذةٍ تكلّلتْ بأشعّةِ شمسٍ مكتملة الواقعيّة.

●●●

أيّام

كلُّ منها، لا ريب، مِنحةٌ،
وقعت بغموضٍ في يدكَ الصّاحية
أو استقرَّت على جبهتك
قبل أن تفتحَ عينيك بدقائق.

يبدأُ اليومُ بارداً ومشرقاً،
الأرضُ مُثقَلةٌ بالثلجِ
وأحجارِ الجليدِ الغليظة،
الشّمسُ تتألّقُ عبر أبراجِ الغيوم.

من خلال عينِ النّافذةِ الوادعة
كلُّ شيءٍ في موضعِه
لكن بمنتهى التّرقُّب
فلعلَّ اليوم هذا يستريحُ بطريقةٍ ما

معتمداً على سابقِه،
كلِّ الأيّام الماضية التي تراكمتْ عالياً
كبرجِ الصّحونِ المُعْجِزِ
الذي اعتاد اللاعبون أن يُعَمِّروه على المسرح.

لا عجبَ أن تجدَ نفسَك
جاثماً أعلى سُلّمٍ طويل
آملاً أن تضيفَ إليه سلّماً آخر.
الأربعاء بالتحديد،

تهمسُ،
وتحبسُ أنفاسَك،
تضعُ هذا الفنجانَ على صحْفَةِ البارحةِ
من دون أوهى قعقعة.

●●●

في بعض الأيّام

في بعض الأيّام أُقْعِدُ النّاس في أماكنهم على الطّاولة،
أَلُفُّ سيقانهم على ركبهم،
إن جاؤوا وفيهم هذه المِيْزة،
ثم أقومُ بتثبيتهم على الكراسي الخشبية الصّغيرة.

طوال الظهيرة يواجه أحدهم الآخر،
الرّجلُ في البزّة البُنّيّة،
المرأةُ في الفستان الأزرق،
بمنتهى السّكون، بمنتهى الانضباط.

لكن في أيّامٍ أخرى، أكونُ أنا مَن
رُفِعَ من ضلوعِه،
ثم أُنْزِل في غرفة الطعامِ داخلَ بيت الدُّمى
ليقعُدَ مع الآخرين إلى الطاولة الطّويلة.

مُضْحِكٌ للغاية،
لكن أنّى لكَ أن تستطيبَها
إذا لم تكن على يقين بأنك ما بين يوم وآخر
قد لا تمضيه

ذارعاً المكانَ مثل إلهٍ راءٍ،
كتفاكَ في الغيوم،
أو جالساً ضمنَ ورق الجدران،
مُحَدِّقاً في اتّجاه واحد بوجهك البلاستيكيّ الضئيل

●●●

ثلج

لا أستطيع الكفَّ عن الانتباه كيف يلوْحُ أن هذا النّاسك المنعزل
سيمضي بطريقة ما
بينما الثلجُ
يوشك على التساقط هذا الصّباح،

كيف تترافقُ الحواشي والفراغاتُ
مع تساقطه الرَّخِيِّ
مع هندسةِ الأرض، على
الممرِّ المرصوف برقَعِ الحجر،
السَّطح المائل،
وزوايا السّياجِ الخشبيّ

وكأنه كان يتخيّل مشهداً شتائيّاً
حين جلس إلى البيانو
أواخرَ الليلِ في الـ «فايف سبوت[1]»
يعزفُ «روبي» يا حبيبتي.

---

(1) Five Spot: زهرة بخمسة تويجات مبقعة، واسم سلسلة مطاعم وبارات تتخذ من دمغة الأصابع الخمس شعاراً لها.

ومن جديد، إنها من نوع الأغنيات
التي تنّسِقُ والمطر
أو اختلاج الأوراق،

ومن أجل تلك القضيّة فإنّه الثلجُ
الذي قد يرافق مقطوعةً وتريّةً،
أفضل ما أدّاه الـ «رونِتس[1]»،
أو جورج ثوروغود[2] برفقةِ الـ «دِسترويَرز[3]».

يتساقطُ بحِيادٍ
على رُدْهةِ العالَمِ الرَّحبةِ البيضاء،
آه لو كنتُ جالساً ههنا أقرأُ
بصمتٍ،
أقرأ صحيفةَ الصّباح
أو أقرأُ «الوجود والعدَم[4]»،
حتى دون أن أتركَ الملعقةَ
تمَسُّ داخلَ الكوب،
يداخلني شعورٌ
بأنّ الثلجَ سيكونُ على مايرام إزاء ذلك.

●●●

(1) فريق غنائي من مجموعة فتيات نيويوركيات، كان مشهوراً في الستينيّات.

(2) مغني بلوز ولد عام 1950 في ويلمينغتون/ ديلاوير.

(3) The Destroyers: هم فريق جورج ثوروغود، ويُسَمّون أيضاً: السَّفَلة الـ 12.

(4) الوجود والعدم: أهم مؤلفات الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر.

تقطيعُ الخشب

غطّاه الصّقيعُ لعقودٍ مضتْ،
والليلةَ سيغطّيه الصّقيعُ مرةً أخرى،
تضاءلتِ الفوضى المورقة في هذا الحرش

حتى منتصفِ أشجاره،
لكنني أقف هنا هذا الصّباح
متعرِّقاً في قميصٍ رقيق

وأنا أقطِّعُ جذعاً من خشب الدّردار
إلى حطبٍ
بإسفينين، فاس، ومطرقة زرقاء الرّأس.

المسرّاتُ معروفةٌ هنا،
القدمان راسختان،
فيضُ الفتورِ الأخرس الذي لا ينضب،

التناسق الذي يُسمّى يداً-عيناً،
لأن اليدَ تُنجزُ
كلَّ ما تتشهّاهُ العينُ الشّبِقة

حين تشتاقُ إلى بقعةٍ معيّنة،
التي هي، في هذه الحالة، أوهى صدعٍ
تمكن رؤيته عند أحد طرفيّ الجذع

حيث يمكنُ لِحَدّ النّصْلِ الرّقيقِ، المُداهنِ،
أن يجدَ طريقاً،
حيث يمكنُ لشكلِ مشيئته أن يتحقّق.

أريد أن أعترف بأن لاشيء
يُشبه فَلْعَ الخشبةِ الفجائيّ،
لكنه كمثلِ أشياء أخرى عديدة-

ضربةُ الفأس مثل البرق،
التصويب نحو المنتصف دقيقٌ
الأنصافُ يسقطُ بعضها عن بعض

كأنها في مرآة،
وترتطم بالأرض اللدنة
مثل توأمين انفصلا من نقطة القلب.

ونادراً، إن تَقْبَل
الخشبةُ النَّصْلَ دون شروط،
يحفظ الشَّطران توازنهما

رغم الضّربة،
يبقيان مصعوقَين فوق منصّة القَطْع
ذنهما لا يستطيعان الاعتراف بانشعابهما،

بانفصالهما المباغت.
لايزالان منتصبين، لايزالان سويّةً،

يتهاديان برفق

كعاشقَين، إذ تعاهدا في السّرّ،
قد يقفان في إلهام،
أكثر عرياً من أيّ وقت مضى،

الظلام في قلب الشّجرةِ التي تقاسماها
تتكشّفُ اللحظةَ، فجاةً، عن ضوءٍ
كَلِيْلٍ لهذا اليومِ التّشرينيّ الرّائق،

كلّ تلويّاتِ الحنطةِ الباطنيّة
التي احتوَتْها عَمِيّةً
في تكاثرها و تثنّيها

مندفعةً الآن إلى الألَق
كأنها على متن مصراعٍ، إنْ
ينفتح، لن يتسنّى له الانغلاق.

●●●

حيث أعيش

يقعُ البيتُ عند نهايةِ شبه منحرفٍ من فَدّائين.
هناك ثمّة مرج فسيح، دربٌ طويلة مرصوفة بالآجرّ،
ورديّات[1]، وأشجار قيقب كثيفة عملاقة.

خلْفَ مساحةِ الغرفِ التّسعِ،

(1) Rhododendrons

تتكاثرُ الغاباتُ عند مُنحَدَرِ التّلّ،
وعبر الطّريق من الأمام

هناك جدولٌ يُسَمّى بلوم برووك.
لابدّ أنّه جرى عبر بستانٍ
لم يعد موجوداً.

صباح غد، سأذهب في سيارتي
لأتحدّثَ مع قاطِع الحجارة،
أما اليوم فأنا باقٍ في البيت،



واقفاً قربَ شُبّاكٍ، ثم آخر،
أو مُرتدياً سترةً
لأتجوّلَ في الخارج

أو قاعداً على كرسيّ
أرقبُ الأشجار الحبلى بالبراعم الخضراء الفاتحة
تحت غطاء السّماء الواطئ.

هو المطرُ المعطاءُ الأوّلُ الذي يهطل
منذ دُفِنَ أبي الأسبوعَ الفائت،
وعلى الرّغم من أنّه كان طاعناً في السّنّ،

فإن الذهول يغلبني كيفَ تنثالُ
قطراتٌ دقيقة أسفلَ زجاجِ النّافذة،
كالعادة،

لتتجمعَ،
كما أبدأ،
في برَكٍ صغيرةٍ على الأرض.

●●●

أرَق

رغم أنّ المنـزلَ غارقٌ في صمتٍ مطبق
والغرفة، إذ ليس ثمّة قمرٌ،
حالكةُ الظّلمة،
رغم أن الجسدَ كتلةٌ من الإجهاد
هامدة على السّرير،

فإنّ الذي في داخلي لن
يترجّلَ عن درّاجته ثلاثيّةِ العجلات،
لن يكفَّ عن الدّوران في الدّائرةِ نفسِها المُحْكَمة
على نفس السّجّادة الخضراء البالية.

لا فرقَ إن أتمدّد
مُحدّقاً في السّقف
أو أذرع أرضيّةَ الغرفة،
فسيتابع أشواطَه الصّاخبة،
دَرّاجٌ صغير في نوبةِ سعَار،
عدوّي اللدود اللصيق، صديقي القديم.

ماالذي تبقّى سوى أن أغلقَ عينيّ
وأرقبه يطوفُ الليلَ،

تلميذ المدرسة في سترةٍ مقاسها لا يناسبه،
يميلُ إلى الأمام، قبّعتُه إلى الخلف،
يرنُّ الجرسَ على مقود الدّرّاجة،
مُبْقِياً على السّرعة نفسها؟

هل ثمة ما يبقى على قيد الحياة في هذه السّاعة
في عشِّ الغرفِ الظّلماء هذا
غير المشهدِ المؤلّفِ منه هو
والأملِ بأن أتمكّن قبلَ الفجر
أن أطّلعَ بالتفصيل الغريب
الذي يخطفني إلى النّوم -
السّاعة التي تُحيطُ بمعصمِه المصفرّ،
الطّوق المَرِن،
الأذرع الصّغيرة التي تظلُّ تُشيرُ إلى هذا أو ذاك الاتّجاه.

●●●

سُرادِق

أجلسُ في المكتب،
جدرانٌ بسيطة، سجّادةٌ معقّدةُ التصميم.
أطالعُ كتاباً بغلافٍ أحمرَ فاقع.
أدوّنُ شيئاً ما.

أستخرجُ واقعةً من موسوعة
وأنسخُها إلى بطاقة،
يتوهّجُ المصباحُ،
تستندُ لوحةٌ إلى الكرسيّ.

أجدُ معنى كلمةٍ في قاموسٍ
وأنسخها على ظهرِ مغلّف،
البيانو كبير للغاية في الرّكن،
تدورُ المروَحةُ بطيئةً في السّقف.

كذلك هي الحياةُ في السّرادق
من ورَقٍ وحبر
حيث يبردُ كوبُ الشّاي،
حيث تكفهرّ النّوافذ ثم تنغمر بالضّوء.

لكنني نلتُ كفايتي منها-
ميلان الورقِ على الطّاولة،
الكتب على الأرضيّة مثل زنابق الماء،
والياسمين يجفُّ في أصيصه.

الحقُّ يُقال، أنا مُهَيّأٌ للموت،
مُهَيّأٌ لأن أؤولَ شيئاً آخرَ،
كأن أكونَ كلباً بنّيّاً وأبيضَ
ورأسه دائماً ممدودٌ خارج نافذة السّيّارة.

بعدها ربّما، إذا كنتَ لاتزالُ في الجوار،
تتمشّى في الشّارع بملابسك الكتّانيّة،
تتأبّطُ ملفّاً،
ستَراني أمرُّ بك،

عيناي مغلقتان،
أنفي السّائلُ يرتعشُ،
يعصف الهواء بأذنيَّ إلى الوراء،
مايشبه ابتسامة على شفتيَّ المتطاولتين الدّاكنتين. ■



مختارات شعرية

من شجرة – حزيران: (قصائد حديثة ومختارة)
(1974–2000)، نيويورك، 2004 (باللغة الانكليزية)

بيتر بالاكيان

ت: د. نورا أريسيان

رثاء منزلي

1

مثل نسيج قطني ثقيل
هناك هواء حول بيتي
وكأس نصف مملوءة
من الخل على مكتبي
وثمرة اليوسفي مفتوحة كرات
في صحن

(*) ولد عام 1951 في (نيوجرسي) في الولايات المتحدة الأمريكية من عائلة أرمنية. حاصل على الدكتوراه في الحضارة الأمريكية. شاعر وكاتب وأستاذ الأدب الانكليزي في جامعة كولغيت (نيويورك). حائز على العديد من الجوائز العالمية منها «جائزة الكتاب البارز في النيويورك تايمز» عام 1988.

من مؤلفاته الشعرية (أيام حزينة من النور عام 1983) و(شجرة – حزيران: قصائد حديثة ومختارة 1974–2000 عام 2001). حازت روايته (كلب المصير الأسود عام 1997) على جائزة ألبراند لأفضل كتاب مذكرات، وكذلك حصلت روايته (دجلة المحترق عام 2003) على جائزة رافائيل ليمكن وأفضل كتاب مقروء في النيويورك تايمز. ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات.

أواصل البحث
كما لو كنت أفكر في الضباب
مرتاح في البساتين
وأنا أفكر بما هو أبعد مني
في الأسفل، الزيت في المقلاة
يسمّر الثوم
كما لو كان من عام آخر
كما لو كان من زمن
عندما كنت شبحاً في حياتي
الأقدار المعلقة في الحوض
هي لمطبخ آخر
عشت فيه ذات مرة

2

أتفحص الليلة الغامضة
وكأنها حضن
بين تلتين.
عندما تتعانق بعض الظلال
وتشكل ظلاً مثيراً
في زاوية بيت
تمنعني من نفسي
وفي الخارج، ها أنت هناك
أهداب على عش طيور
غصن رشيق كالترقوة
أظافر قدم، أصابع ممتدة
تنبت من جذور مقلوبة لشجرة تفاح
كل الأشجار تنشطر في داخلي

3

أنت تنامين في مكان ما
أبعد من الهواء الأبيض
قلبك مقطع ممزق
فسحة مثل فقرة لا يمكن الغوص في غورها

4

في الخارج، الشوارع غير مرئية
عندما تستدركين
يندفع الماء في الهواء
بيننا.

●●●

لأجل عودة جدتي

لأجل السجاد المغبر
وصبغة الجذور الزرقاء
لأجل معدة الخروف الشاحبة الحمراء
عودي.

لأجل المغرفة النحاسية
والقدر المصفاة السوداء
من نيران عشاءك
أنادي اسمك كالطير

لأجل الثمار الأرجوانية

لأجل الجزر المقطع كالأصابع
لأجل قاع النهر الرطب
عودي
لأجل حقل الماعز
الرطب والرمادي
لأجل الحوافر والعظام الحادة
التي تطفو في مرق الحساء
ألوّح بذراعي ملؤها الرياح

لأجل البرميل المتقلب
بالفلفل الأحمر
لأجل جبل القمح المطحون
لأجل الأعناق المكسرة
من الدهن والبذار الكثير
أترك حنجرتي مفتوحة

لأجل شفاه صبية صغار
الممزقة تماماً
لأجل عيون العذراوات البنية
الشاكية على التلة
لأجل تنورة ابنتك
المرتعشة على البحيرة
لأجل خيوط ذراعيها
المتفككة أمام صياح والدها الأخير

لأجل الحمل المثقوب

من البداية النيئة
حتى أسنانه الحمراء
لأجل الحمل الذي يدور
على القضيب
كالشمس
لأجل العيون التي تقع
في النار
لأجل اللسان الطري والمليء
لأجل الرئات المحترقة
كأوراق النبات
والثدي الذي يسيل
كحليب أصفر
والمعدة تنتفخ
بقبضات الأيام
كالماء الأحمر المتدفق
في النهر

ألوّح بذراعي ملؤها الطيور
ملؤها رياح جافة
ملؤها ثياب محترقة
وعودي
عودي.
●●●

روك أند رول

أضحى الأخدود بالفينيل الأسود أعمقَ
ماذا كان ذلك الضوء ؟
مهاجر
انزلقت في الغناء
وفي حرير أرجواني
وفي الزورق
فكان هناك دماثة ومرآة خلفية
وتطايرت الملائكة من المزهرية المزخرفة
كانت هناك شوكات الطعام معلقة في المطبخ الليلي
ناديتك بعد أن سكن البيت
يا أوجي الفيروزي المنصهر
وسألت، ماذا كان ذلك الضوء ؟
كنت أغزل. كنت كالأشجار ترتجف
وكانت الثقافة النور على السقف كالقمر المتوهج
لم أكن مجنوناً في سترة حريرية
كنت ذهباً فارسياً وغزلاً أزرقَ
كنت ابن كلب المصير الأسود
قلت، رأيت قوس قزح زجاجياً
فوق مسرح أوريتاني[1]
ربّي، قدني من هاكنساك، نيو جيرسي[2]
إلى شعاع أبيض من الانعدام.

●●●

(1) مسرح موجود في نيوجرسي (المترجمة).

(2) مسقط رأس الشاعر (المترجمة).

تركيب ضوئي

تأتي الزنابق
من زلات النهار

تعصف الرياح
من فيرمونت،
يتفجر الثوب الفضفاض الحريري
من الأعشاب
تتفجر القلنسوة الحريرية
من المبشرين

دعها تنفجر
غبار الطلع المتفجرة
الخضراء، اللاذعة
في يوم فاسد

تتحول إلى أوراق
أجزاءها الفضية السفلية
تنديك في المساء

اسحب لسانك
في الظلام الأخضر
كي ترى الندبات
فوق البنفسجية على الحقول الذهبية

حيث يأتي النحل في النهار

ينبعث هواء الليل
كالبخار
من قدر طيني

ولا ترى شيئاً
لا تسمع صوتاً
ولا ترى ضوءاً

فقط أنت
تبدأ من جديد منك
في منتصف العمر
كما يخدر
القنفذ البحري
ويجمد أجفانك

ترى النافذة التي بنيتها
حيث وضعت يديك
وكسرت جرتك الفيروزية

ورأيت الأحجار
بالأصفر المحروق
حيث أحرق البخار
أشياء تعود إلى شهوتك الخاصة

وشحب شوقك للتاريخ
وغاب دم القرنفل

ترى حياتك تنبعث
وتنزلق كالبخار
تشعر بطرف المحراث
الضائع في الجبال
يدنيك باستمرار

●●●

حكاية بلاد زائلة

الجبال كانت قريبة
وثم أقرب.
وركضت جداول الضوء عبرها
البحيرات كانت دوائر بيضاء
وثم وديان
وثم عيون فارغة
كانت السماء حقلاً لأحجار تحترق
في الصباح أم في المساء

إنه الياسمين، وأطلقت النيران
نحو رأسي. وكلما اقتربت
كلما اشتددت
انصهرت الأنهار كشمع أخضر

والبساتين والكروم
اتسعت على جانبيها
كأجنحة الطائر القرمزية
تبهرجت الأشجار كعصا الراعي
في ضوء النحاس
تجمع الغراب فوقهم
والجبال نهضت إلى السماء
إلى أن ومضت
الغيوم في الجو الأسود.

●●●

الباحة الخلفية

خارج الزرقة
الطائر الطنان في الأجمة
وثم الصمت يلامس السماء

ويمكنك أن تسمع
قطة تموء
قذائف تذهب إلى غريفيس
وشاح أخضر
يجف كاليرقانة
البذار في القلب
كالزقزاق الضائع في الوطن
لا تحاول الطيران دونهم
أشعر فقط بالرفعة
والأفق

أرجواني
اختمر في العلية
ولكن بعدها اختفى الطائر الطنان
وبات محبط
زهرة التوليب قارورة

أنابيب كهرمانية
تعلو كمسحوق
إما غصين
أو مسلة العصا
يمكن أن تقيس المسافة.

●●●●●



الشجرة

تهيمُ تحت الطيف
حيث يعيش التوت
كان ناعماً ومحفوراً

حيث شيءٌ يشبه الديدان
يعيش في سواد قاتم
والضوء يزخرف
على البركة الميتة

لأن اليهود تركوا بابل
لمكان دون غيث
لأن الرجال علقوا على الحافة

لأن المسيحيين
أخرجوا من البلاد

ذروة الرمح تفتح فصل الكتاب

إن راقبت الرسائل
سترى طائر النحام ينتزع
زبد البركة المجعد
مثل الصفحة. ■



هايكو

ت: لينا شدود

البوب *دارما «دهارما»

الدارما في الهندوسية والبوذية تعبير عن ظاهرة، أو تعني تعاليم ومذاهب مؤسسي البوذية، تُترجَم بالإنكليزية بمعنى قانون.

بوب: تعني الهايكو الأميركي

سَمادهي: أعلى مستويات التأمل المركّزة

الهايكو الأميركي (الأميركان بوب) هو قصيدة من ثلاثة أسطر، مقفّاة أو غير مقفّاة، ترسم الخطوط الأولى للقليل من **«السَمادهي»** هذا إذا تمكّنتْ!!

عادةً تكون من وحي البوذية، وتهدف للتنوير.

عرّف كيرواك الدارما بأنها قانون للأشياء، القانون الحقيقي، والصدق، أمّا **البوب دارما ف**هو تطبيق للهايكو كما ظهر في كتب عدّة: مثل **(بعض الدارما) (1953-1956)**، **(ماغي كاسيدي) (1953)**، **منتصف ليل لوسيان/منتصف ليل الملاك القديم (1957)، المسافر الشاعر بالوحدة (1960)، الجنّة وقصائد أخرى(1959)، تريب تراب هايكو على الطريق من سان فرانسيسكو إلى نيويورك(1959)، قصائد من كل المقاسات(1955-1960)، و قصائد متفرقة(1945-1969).**

مجنونٌ كتب ستائر

من الشعر على النار

28أوكتوبر، 1954

البوب دارما

من (بعض الدارما) (1953-1956)

مَرسَم تشانغ سو تشي، ظِلٌ صامتٌ في النافذة

●●●

تكمد الشمس رويداً رويداً

صفارات الضباب

بدأت تدّوي في الخليج

●●●

الوقتُ ينفد

عرقٌ

على حاجبي، من اللعب

●●●

السماء ما تزال خالية،

الوردة لا تزال

على مفاتيح الآلة الكاتبة

●●●

انتهى المطر، مطرقة في الغابة

بيت العنكبوت هذا

يمتطي أشعة الشمس

●●●

في الشمس

أجنحة الفراشة

مثل نافذة كنيسة

●●●

على الكرسي
قررتُ أن أُدعو الهايكو
باسم البوب

●●●

على الزهرة الأرجوانية الصغيرة
أن تنعكس
على صفحة ذلك الماء الشحيح

●●●

سقف الحظيرة الأحمر
يُنْسَلُ
كلحم أليف

●●●

على مفصلٍ رهيف تتأرجحُ
ورقة الخريف
قريباً من السويقة

●●●

ليلة مطيرة،
الأوراق العلوية تُلوِّح
في السماء الرمادية

●●●

فجاةً
انطفأ المصباح -
توقفتُ عن القراءة

●●●

ثغاغات[1] لا هو كارةٌ

(1) اسم بوذا في الكتاب المقدس.

ولا هو محب
جسده حليب أو بصقة

●●●

أنظر حولي لأفكر
رأيتُ غيمةً سميكةً بيضاء
فوق البيت

●●●

أنظرُ إلى الأعلى لأرى
الطائرة
رأيت لاقط التلفاز، وحسْب

●●●

أتتْ فراشتي
لتحطّ على زهرتي،
هذا أنا يا سيدي

●●●

سنُفاجَأ
كم قليل ما عرفته
حتى البارحة

●●●

ولدان يابانيان
يغنيان
إنكي دنكي بارلي فو

●●●

آخذ كأس ماءٍ
من المحيط
ثمّ ها أنا على ما يرام

●●●

ورقة تسقط بشكل عمودي

في منتصف ليلة بلا ريح،

حلم التغيير

●●●

توقفْ عن زَلقي

في سوترَاك[1] القديمة الماسيّة

أيها الحمار السارح، الضيّق الأفق!

●●●

أو، أمشي في الدروب نفسها

أو غيرها

القمر يتبع كلاًّ منها

●●●

عجوز يموت في غرفة

يئنُ

عند الخامسة

●●●

السديم أمام

جبال الصبح

- خريفٌ متأخر

●●●

سَمسارا[2] في الصباح

جروٌ ينبح،

---

(1) السوترا الماسية هي أحد أشكال السوترا البوذية.

(2) سمساراً في الديانات الهندية تعني التدفق المستمر للحياة، و الموت، و التناسخ.

محركٌ ساخن يُصدر بخاراً

●●●

أصلي طوال الوقت ـــ

أُكلِّمُ

نفسي

●●●

النسيم الشمسي

سيصلني

حالاً

●●●

قادمةً من الغرب،

حاجبةً القمر،

غيومٌ ـ دون صوت

●●●

علاَ الوهم

الرغبة

نمر

●●●

أشربُ شايي

وأقول

مم مم

●●●

الغسق في الغابة

الرهيبة ـ

غبارٌ على نافذتي

●●●

جاء الطير إلى الغصن
ـ رقص ثلاث مرات ـــ
وأزَّ مبتعداً

●●●

لقطرات المطر الكثير
من الخاصيّة ـــ
لكلٌ منها

●●●

أنا، أنت ـــ أنت، أنا
كُلٌ منّا ـــ
هو ـــ هو

●●●

هل تعرف لماذا اسمي جاك؟
لماذا؟
لذلك لماذا.

●●●

بريٌ إذ أجلس على كومة قش
أكتبُ الهايكو،
أشربُ النبيذ

●●●

أنتظرُ السّحاب
الرابعة مساءً ـــ
الشمس في الغيوم الغربية، ذهبية

●●●

يُبحرُ النورسُ
في السماء الزعفرانية ــــ
يُريدُه الشبحُ الرهيب

●●●

الماء في الحفرة
ــــ يرقبُ
السموات البليدة

●●●

مطر في نورث كارولينا
ــــ القديسون
ما زالوا يتأملون

●●●

الدُّمى الصفراء تنحني ــــ
السيدة المسكينة
ميّتة

●●●

هايكو، شمايكو، لا يمكنني
أن أفهم مغزى
الحقيقة

●●●

ذهبتُ في الغابة
لأتأمل ــــ
كان البرد قارساً

●●●

الصباح الباكر برفقة
الكلاب السعيدة ــــ
نسيتُ الطريق

●●●

ماالذي استجد؟ هذا
الطير الصغير الجديد
لم يَحِن بعد أوان دَسم الصيف

●●●

تثاءبَ الكلب
ومن المرجّح أنه ابتلع
الدارما خاصّتي

●●●

سلسلة! ــ الدرّاجة
تسحب العربة
لأن الحبل موثق

●●●

غيومٌ بيضاء من هذا الكوكب البخاري
تُعيقُ
رؤياي للفراغ الأزرق

●●●

العشب يلوِّحُ
الدجاج يقوقئ
لا شيء يحدثُ

●●●

بعوضة الربيع
لا تعرف حتّى
كيف تقرص

●●●

كلّ هذه الزرقة للمحيط
حين تبتعد
تلك الغيوم

●●●

استندتُ على فردة حذائي
السوترا الماسية ـــ
استندَتْ على جذر الصنوبر

●●●

الأنبوب الصامت ـــ
سلام وهدوء
في قلبي

●●●

لماذا عليَّ أن أفتح عينيَّ؟
لأنني
أردت ذلك

●●●

ليس هناك ثمّة ارتداد
عميق
في الفراغ

●●●

غابة الصنوبر
تتقدّم
في السديم
●●●
ليس ثمّة بوذا
لأنني
غير موجود
●●●
خواء
خرزة الأناندا[1] الزجاجية،
هو الأعشاب المَحنية
●●●

ريحٌ دافئة
تجعل الصنوبر
يتكلم بعمق
●●●

من ماغي كاسيدي (1953)
غسق الربيع
على الجادة الخامسة،
طير
●●●

(1) أحد أتباع بوذا الرئيسيين.

من «منتصف ليل لوسيان/ منتصف ليل الملاك القديم» (1957)

لقد رحل غاري شنايدر[1] من الكوخ
كدخان
ـــ حذائي الوحيد

●●●

نملتان تُسرعان
لتلحقا بالفتى

●●●

طيرٌ غريدٌ يشدو
أهلاً ـــ أيّتها الحشرات
تسابَقي وانقضّي

●●●

شمْس الصباح ـــ
البتلات القرمزية،
أربعٌ سقطَتْ

●●●

من «المسافر الشاعر بالوَحدة»

(1960، من مفكرة 1957)

أمشي على امتداد الشاطئ الليلي،
ـــ موسيقا عسكرية
على البوليفار.

●●●

(1) غاري شنايدر: شاعر أميركي من جيل الغضب.

من الجثة و قصائد أخرى(1959)

الدودة الصغيرة
تدلّي نفسها من السطح
بخيطها الواهن

●●●

من تريب تراب (1959)

صوامع الحبوب شاحنات طويلة
تترك للطريق
أن يقترب منها

●●●

صوامع الحبوب
يوم السبت تنتظر
المزارعين ليعودوا إلى دُورهم

●●●

من قصائد متفرقة

(1945- 1969) نُشِرَت عام 1970

هل عليّ أن أقول لا؟
ـــ ذبابة تحكُّ
ساقيها الخلفيتين

●●●

القمر،
نجمٌ هابطٌ
ـــ يلوح في مكان آخر

●●●

من قصائد من كل المقاسات

(1955- 1960، نُشِرَت 1992)

نزلتُ من
برجي العاجي
ولم أجد العالم ■



سقوف تحت المطر

زياد سليم اوغلي (*)

ت: جوزيف ناشف

شخصيات المسرحية

الرجل، المرأة.

(في أثناء عرض المسرحية، يعلو، وينخفض صوت المطر)

الرجل: (مضطرب.. يلقي بنفسه تحت السقف) أوف.. انظر إلى اليسار تجد مطراً.. انظر إلى اليمين تجد مطراً.. مطراً في الأعلى.. مطراً في الأسفل.. نعيش في مطر.. (للمرأة) أنت غير مبللة مثلي.. يبدو أنك أتيت إلى أسفل هذا السقف قبلي..

المرأة: (لا ترد).

الرجل: الحقيقة إن هذا السقف حماني من أن أتبلل أكثر.. يبدو أن المطر سيستمر طويلاً.. إن الأدعية التي تمت هذا اليوم من أجل المطر قد قبلت تماماً أتعرفين هذا؟

المرأة: (لا ترد)

(*) المترجم: الكاتب زياد سليم أوغلي

من الأدباء المعاصرين في تركيا، يكتب في القصة والمسرح، صدر له عدة مجموعات قصصية ومسرحية منها (سحابة غيم ــ شجرة الحياة).

كتب نص «سقوف تحت المطر» كقصة ومن ثم أعاد صياغته ثانية كمسرحية من فصل واحد ونشرها في مجلة (العيون الأدبية) التي تصدر في تركيا.

الرجل: شيء جميل أن يهطل المطر.. تفوح منه رائحة طازجة قوية.. (يأخذ نفساً عميقاً) البركة في التراب.. الشوارع اغتسلت، والأوساخ زالت.. كل شيء اغتسل.. الحافلات.. السيارات.. الواجهات.. كل شيء.. حتى نفوسنا اغتسلت.. صدقيني.. انظري.. انظري.. أترين قشرة الجبس هذه والتي تقف إلى جانب الرصيف؟ لقد جرفتها السيول.. تحولت إلى سفينة تتلاطم بها الأمواج بالشاطئ هه.. يا سلام.. سفن في الشارع..

المرأة: (تضحك رغماً عنها)

الرجل: أنت تضحكين.. لابد أنك بدأت تحبين المطر.. طبعاً.. المطر يحيي كل شيء.. يعطي لكل شيء قيمته.. وهاهو الدليل أمامنا.. تصوري قشرة مشلولة.. ميتة.. لكنها الآن تحولت إلى سفينة فوق المياه الجارية.. إنها تتجه نحو البحر.. تتحرك.. حية.. تتجه نحو هدف واضح، ومعروف.

المرأة: (تضحك ثانية) أنت فعلاً غريب.. هل أنت شاعر؟

الرجل: حتماً الأمطار زرعت فيَّ روح الشاعر.. ولو أنني أرتدي قميصاً، وبنطالاً ولا أنتعل حذاء، فسوف أغادر هذا المكان، وأسير في المياه.. هل سمعت مرة وقع أقدام عارية تسير في المياه؟

المرأة: كلا لم أسمع قط.

الرجل: ألم تركضي قط على شاطئ رملي؟ ألم تجتازي المياه بقوة، والرذاذ يتطاير من الجهتين؟

المرأة: لا

الرجل: يا حرام.. لقد انزعجت من هذا

المرأة: وهل هذا أمر مهم كي تنزعج؟

الرجل: طبعاً مهم.. مهم جداً.. هل تسمعين صوت المطر، وأنت واقفة تحت هذا السطح؟ هل تسمعين صوت المطر؟ أصغي إليه.. اسمعيه..

(يتوقف عن الكلام.. يعلو صوت المطر أكثر.. ويستمر لفترة من الزمن).

الرجل: (بصوت هامس) هل تسمعين؟

المرأة: نعم..

الرجل: وإذا طلبت منك أن تصغي إلى هذا الصوت الذي تسمعينه؟

المرأة: (تضحك) وما أدراني؟ ربما هي تشبه دموع العين

الرجل: ايه.. لقد تحولت أيامنا إلى أيام مستهلكة قديمة.. بقيت تلك الأيام لاصقة بنا، ومليئة بذنوبنا.. إنها الآن تغتسل، وتتجدد.. المطر يجر الذنوب.. بدأت نفوسنا ترتاح من صوتك.. بدأت تجد الراحة...

المرأة: (تضحك) أنت مجنون..

الرجل: كلا.. أنا أحب المطر (فجأة) انتظري.. لا تتحركي.. انتبهي..

المرأة: ماذا هناك؟ ماذا حدث؟ لماذا تنظر إلى هكذا؟ ما بك؟

الرجل: لو أنني فعلاً كنت مجنوناً، لما نظرت إلى عينيك هكذا.. أجل هكذا.. أرأيت؟ لست مجنوناً..

المرأة: (تغضب قليلاً) يبدو واضحاً أنك تريد أن تروح عن نفسك.. هه.. لقد خف هطول المطر.. إلى اللقاء..

الرجل: (باضطراب) انتظري دقيقة واحدة.. لا ترحلي.. لم يتوقف المطر بعد.

المرأة: حتى لو لم يتوقف، فأنا لن أظل واقفة لساعات تحت هذا السقف.

الرجل: أخشى إن غادرت هذا المكان ستبتلين ثانية.. لماذا وقفت تحت هذا السقف؟ إن كنت لا تخافين من الابتلال؟ هذا مطر صيفي.. سيتوقف بعد قليل.. انتظري..

المرأة: (تضحك) عظيم.. أعتقد لو أنني غادرت هذا المكان قبل لحظة، فسيكون أفضل بالنسبة لك.. ستظل وحيداً مع المطر الذي تحبه.. دعه يتحدث معك، واستمع أنت إليه.. لن يتدخل أحد بينكما.. ابق وحيداً مع المطر.

الرجل: حتى هذه اللحظة لم يتدخل أحد بيننا، ولكن عندما تتحدثين أنت ينقطع صوت المطر.. أنا أرتاح إليك عندما أسمع صوتكِ.

المرأة: أشكرك.. إذاً أنت تضعني في مصاف المطر الذي يجعلك تقترف الذنوب؟ (تضحك) ترى هل هو جيد أن تصبح المرأة في مصاف المطر؟

الرجل: طبعاً.. عندما أكون إلى جانبك أحس براحة داخلية.. أهناك ما تتوقعينه من إنسان أهم من هذا؟

المرأة: أوه.. لقد عاد الوحي إليك مرة أخرى.. أشكرك على هذا الحديث الذي تم تحت هذا السقف.. إلى اللقاء.. أتمنى أمطاراً جيدة.

الرجل: (باضطراب) انتظري لحظة.. لا تذهبي.. أرجوك.. لم أُنهِ حديثي لدي ما أريد قوله بعد.

المرأة: قل ما تريد.. (تضحك) دعها تنهمر منك مثل مطر الصيف.

الرجل: لقد أخطأت عندما قلت بأنني شبهتك بالمطر الذي يجعلني أقترف الذنوب.. أجل أنت مخطئة.. قلت عندما أكون إلى جانبك أحس براحة عظيمة تنبع من داخلي..

المرأة: ماذا تقصد؟

الرجل: نعم.. هذا أمر عظيم.. عظيم جداً.. لا يمكن لأي امرئ أن يحصل عليه

المرأة: أوه.. ما هذا؟ هل أنت تتحدث هكذا؟ أم أن المطر يجعلك تسترسل في الحديث؟

الرجل: لا تحاولي التلاعب بالألفاظ.. لا.. المطر لا يجعلني أسترسل.. هذا الكلام ينبع من داخلي عندما أكون إلى جانبك.. لا أشعر بهذا عندما أكون مع الآخرين.. الحقيقة أنا لست طليق اللسان أبداً.

المرأة: ولكن ليس هناك من سبب يجعلك ترتاح إلي.. لا توجد بيننا أية علاقة.. نحن غرباء عن بعضنا.. صحيح أننا وقفنا سوية تحت سطح واحد، ولكننا بقينا غرباء.. أجل نحن غريبان..

الرجل: أوه.. تذكرت أمراً عندما قلت نحن غريبان..هل تحبين تلك الأغنية؟

المرأة لا أعرف.. أنا لا أحبها كثيراً.. أحياناً أشعر أنها رخيصة وعادية.. إنّها

ليست بالأغنية التى تستحوذ كل مشاعري.

الرجل: بل هي أغنية جميلة.. وأحياناً أتممتها.. الأغاني التي نسمعها بصورة دائمة تحتل موقعاً في آذاننا، وأحياناً نشعر بأنها نظمت، ولحنت من أجلنا (يتمتم الأغنية) غريبان.. غريبان تحت سقف واحد.. غريبان.. أترين؟ لقد لحِنت من أجلنا أيضاً...

المرأة: هذا إحساسك.. ولكن لا علاقة لها بنا أبداً.. أنا لا أعرف من تكون.. لا أعرف أي شيء عنك.. لا أعرفك أبداً..

الرجل: (يضحك) حسن.. ومن تعرفين؟ هل أنت واثقة من الشخص الذي تعرفينه؟ هل أنت واثقة؟ فكري جيداً.. لا..لا يوجد أبداً.. لا يوجد.. نحن لا نعرف أحداً.. لا نعرف حتى أنفسنا.. أنت تدعين أنك لا تعرفينني، ولكن..

المرأة: أنا لا أدعى.. إنما هذه هى الحقيقة.

الرجل: كلا.. الحقيقة أنا أقرب إنسان إليك.. أنت تدعين بأنك لا تعرفينني، إذن لماذا لجأنا (نحن الاثنين) إلى هذا السقف؟ انظري.. الطرق مليئة بالسقوف، والأسطح.. هناك كثير من الناس الهاربين من المطر.. ولكن لماذا لجأنا (نحن الاثنين) إلى هنا؟

المرأة: ربما هى الصدفة.. ليس هناك من سبب آخر.

الرجل: كلا.. ليست الصدفة.. لابد أن يكون هناك سبب.. الحقيقة أنا لست بالإنسان الذي يهرب من المطر.. أنا أحب أن أسير تحت المطر كثيراً.. ما الذي جعلنى أركض، وأختبئ تحت هذا السقف؟

المرأة: لا شيء يربطك بهذا المكان.. هيا.. استمر بالسير تحت المطر.. هاهى الشوارع أمامك.. كلها لك.. دعنى وحيدة تحت هذا السقف..

الرجل: لقد جئت إلى هنا، وكأن أحداً يناديني.. ترى هل ناديتني؟ هل سمعت صوتك؟

المرأة: أنا أقول إني لا أعرفك، وأنت تدعي بأنك سمعت صوتي.. يبدو أنك تجاوزت حدودك.. يكفي.. لم يبق بيننا أي حديث.

الرجل: ولكنك تعرفينني.

المرأة: كلا.. أنا لا أعرفك..

الرجل: أيمكن للمرء أن يتحدث مع شخص لا يعرفه؟

المرأة: (غاضبة) أنت الذي تحدث أولاً.. واضطررت بالرد عليك.. أتريد محاسبتي لأني تحدثت معك؟

الرجل: أنا لا أحاسبك.. أرجوك.. لا تفهميني خطأ.. إن كنت غير مرتاحة لوجودي لما تحدثت معي.. أنا أعرف الكثيرين، ولكني لا أشعر بضرورة للتحدث معهم، ولو أنني لم أرهم منذ سنوات، لما تضايقت، أما أنا فقد وجدت ضرورة للتحدّث معك.. لم؟ شعرت بميل إليك.. فماذا يهم إن كنتُ أعرفك أم لا؟

المرأة: (لا ترد)

الرجل: لم لا تردين؟ لو أننا لم نكن نعرف بعضنا، فماذا سيحدث؟ لاشيء.. وهذا هو شعورك أيضاً

المرأة: ماذا تقصد؟

الرجل: اسمعي.. سأشرح لك.. أنا لم أرك من قبل، ولهذا، فإنني عندما سأفارقك لن أشعر بطعم المطر القديم.. سيبقى هذا الشعور ناقصاً في داخلي..

المرأة: ربما نتقابل في مرة قادمة تحت سطح آخر.. نحن نعيش تحت المطر في منطقة واسعة، والنساء الهاربات من المطر قليلات.

الرجل: لا أنت مخطئة.. عندما استيقظت صباحاً شعرت بدافع قوي في داخلي شعرت بسعادة لم أشعر بها من قبل.. كنت أحس أن هناك أمراً غير عادي سأصادفه، وكانت المفاجئة أنني قابلتك.

المرأة: ولكني امرأة مثل كل النساء.. هربت من المطر، ولجأت إلى هذا السقف.. ماذا تظنني الآن؟ إحدى نساء الشوارع؟

الرجل: لا أبداً.. لو أنك كنت كذلك، لما تحدثت معك.. امرأة الشارع أخشى ما تخشاه أن تبدو كامرأة الشارع.

المرأة: آه.. يا إلهي.. لقد ازداد هطول المطر.. سأتأخر عن البيت.

الرجل: أرأيت؟ أنت قلت ذلك.. هل تخاف امرأة الشارع من التأخر؟ ذات مرة تعرفت إلى امرأة شارع لم تقل لي إنها تأخرت، لأن الشارع هو منزلها

المرأة: حسن، وبعد ذلك؟ ماذا حدث؟ ألا تقابلها الآن؟

الرجل: (بحزن) لا.. رغم أنني فتحت لها أبواب البيت.. بيت صغير يتسع لشخصين.. كل شيء فيه صغير، ولكنه يكفي لشخصين.

المرأة: يبدو أنها لم تحقق آمالك.. أو أن البيت لم يتسع لكما..

الرجل: كلا.. كلا.. لم يكن صغيراً.. دخلنا البيت، ولكنها كانت تحس دائماً أنها تأخرت.. كانت تريد الذهاب إلى مكان آخر.. كما قلت قبل قليل.. جاءت من الشارع، وحاولت نسيان ذلك، ولكنها لم تشعر بشعوري.. لم تنس الشارع..

المرأة: هل عادت ثانية إلى الشارع؟

الرجل: نعم.. فجأة رحلت.. رحلت، كي لا تتأخر.. (يضحك) لقد رحلت بطريقة غير عادية.. ربما مازالت تركض في الشارع.

المرأة: (تضحك) أرجو المعذرة.. ربما يجب أن لا أضحك، ولكنك تتحدث بأسلوب غريب.. بطريقة لا أستطيع فيها أن أضبط أعصابي.

الرجل: لا تضبطي أعصابك أبداً.. اضحكي بقدر ما تشائين.. كوني مرتاحة.. يجب أن أعيد الراحة التي أخذتها منك.. لا أريد أن أخفي.

المرأة: أريد أن أسألك سؤالاً، وإن لم تشعر بأية رغبة في الإجابة عنه، فلا تجبني.

الرجل: تفضلي.. اسألي.. لا أشعر بأي رغبة تمنعني من الإجابة عنه.

المرأة: هه.. ماذا تشتغل؟ عفواً.. أرجو أن تسامحني على تطفلي هذا.

الرجل: لا يا عزيزتي.. لا أشعر بأي تطفل.

المرأة: أنت لديك موهبة شاعر.. وهذا واضح من أسلوب حديثك.. ماذا تعمل؟

الرجل: لدي دكان صغير لبيع الأزهار.. أعمل شريكاً مع أحد الأصدقاء.. نبيع الزهور، والأصص، وأشياء أخرى.

المرأة: إذن تبيع الزهور.. شيء جميل.. دكان نظيف.. واجهة لامعة.. أزهار ملونة.

الرجل: يجب أن تريه بعد قليل.. حتماً الأمطار غسلت، ونظفت الواجهة.. زجاج مغسول، وخلفه أزهار قد أزهرت من جديد.. تتفتح الأزهار كلمّا هطلت الأمطار..

المرأة: إذن الربيع يسكن فى دكانك أليس كذلك؟

الرجل: نعم.. ربيع لا نهاية له..

المرأة: اللون واحد.

الرجل: كل يوم يمتلئ الدكان بالزهور.. زهور في كل مكان.. الزهور تحضر الربيع إلينا..

المرأة: يا سلام.. لديك مهنة رائعة.. إنك تمضي النهار كله بين الزهور.. مبروك.. ليته يعم على الجميع..

الرجل: (يضحك) انتبهي.. إذا لجأ الجميع إلى بيع الزهور، فماذا سيحدث لنا؟ تصوري كل الدكاكين تبيع الزهور..

المرأة: أتعرف ما هى النتيجة؟

الرجل: (باهتمام) ما هى النتيجة؟

المرأة: لن يبيع الباعة زهرة واحدة.. سيرمون زهورهم إلى الشارع (تضحك) وأنت أيضاً مثلهم.. أوه سيكون هذا مسلياً.. كل الأماكن مليئة بالزهور، والورود.. القرنفل.. الزنبق.. الأقحوان.. الزهور تملأ كل الأمكنة، بحيث أننا لا نستطيع السير.. الأزهار تعلق بأرجلنا، ونحن نسير فى الشوارع.

الرجل: أنت الشاعرة الآن..

المرأة: (تضحك) أجل.. يجب أن تتخيل ذلك.. هه.. انظر لقد هدأت الأمطار الآن هدأت تماماً..

الرجل: (باضطراب) لا.. لا.. لا أعتقد.. أنت تشعرين هكذا.. لم تهدأ.. ستستمر دعيها تهطل بقدر ما تشاء.. الناس يصلون كي تهطل الأمطار..

أنا أيضاً أُصلّي كي تستمر دائماً

المرأة: تستمر؟ لم؟

الرجل: لأني أعرف سبب بقائك هنا تحت هذا السقف هو المطر، وليس أنا.. أعرف هذا تماماً.. ستغادرين هذا المكان، حالما يتوقف المطر عن الهطول.. أليس كذلك؟ أجيبي.. هل ستغادرين؟

المرأة: (بهمس) نعم.. أنا مضطرة لذلك.. أنت أيضاً ستغادر.. لن تبقى هنا.

الرجل: هذا صحيح.. أنا فعلاً سأغادر.. لا أريد أن أبقى وحيداً تحت هذا السقف.. هذا المكان يشبه البيت الذي يتسع لشخصين، ألا ترين؟ إنه بيتنا.. بيتنا نحن الاثنين.. البقاء في البيت وحيداً من أصعب الأمور.. هل جربت هذا مرة واحدة؟

المرأة: لا.. لم أجرب.

الرجل: البقاء بين جدران أربعة كالعيش في صمت حمام فارغ.. حتى الجدران تنزعج من بعضها.. تنتظر المصالحة، ولكن من دون جدوى.. مستحيل.. لهذا فأنا أحب المطر.. صوته قريب إلى نفسي.. أشعر به، كأنه يأتي من أسفل النافذة.

المرأة: هل تفهم لغة المطر؟ (تضحك) ماذا يقول لك من أسفل النافذة؟

الرجل: منذ سنوات وهو يهمس بالكلمات نفسها في أذني

المرأة: (مهتمة) حسن.. ماذا يقول؟

الرجل: أخشى أن تستغربي إن قلت لك.

المرأة: قل.. قل.. ربما لا أستغرب.

الرجل: منذ سنوات وهو يقول لي (يتحدث بصوت هامس) ذات يوم سأحضر لك المرأة التي تنتظرها.. ستتقابلان تحت سقف واحد..

المرأة: (تضحك) لقد قلت لك أنت مجنون.. فعلاً أنت مجنون.. (يتوقف

صوت هطول المطر) انظر لقد توقف المطر.. توقف فجأة.. كان مطراً صيفياً يأتي، ويرحل فوراً.. مطر لا يعتمد عليه.. ينتهي، كما يبدأ.. كأنه لم يهطل قط.. إلى اللقاء..

الرجل: انتظري قليلاً.. لا تذهبي.. انتظري.. ربما لا أراك ثانية.. انتظري..

المرأة: (حزينة) كلا.. لا تلح علي.. يكفي.. إنّه مطر صيفي، كما قلت أتى، ورحل

الرجل: ولكن إن رحلت الآن، فلن أراك ثانية.. لن نتقابل

المرأة: أجل لن نتقابل، ويجب أن لا نتقابل.. إلى اللقاء (تبتعد قليلاً)

الرجل: هكذا إذن؟ (ينادي) يجب أن لا ترحلي.. أنا لا أعرف حتى اسمك، وعنوانك.. أريد العنوان.

(يهدأ.. يتحدث مع نفسه).

كنت أعرف أن عنوانك تحت هذا السقف، كلما هطل المطر■



التحدي الروسي

ت: عدنان جاموس



«الكاتبان يوري بافلوف ومرغريتا زا يتسيفا يحاوران الناقد الروسي المخضرم فلاديمير بوندرينكو»

ـ بافلوف: كنتَ قد أجبتني منذ خمس سنوات عن أسئلتي الكثيرة التي تناولت بعض جوانب سيرتك الذاتية وإبداعاتك وحياتك اليومية (...). واليوم نحن اثنان، ونحاول أن نأخذ بالحسبان تجربة الأحاديث الصحفية السابقة، وأن نتجنّب الأسئلة التي كانت قد طُرحت من قبل.

إن فلاديمير بُوندرينكو يطرح بإصرار وثبات في مقالاته المتتالية فكرة مفادها أن روسيا بلد ذو مركزيةٍ أدبية. وقد عبرت منذ خمس سنوات في حديثك مع بروخانوف (صحيفة «الغد» العدد السابع عام 2006) عن ثقتك بأن ((دور الأدب في مجتمعنا سيتعاظم حتماً)) وأعتقد أن من الواضح تماماً عدم تحقق ما تنبأت به؛ لا بل إن الأدب قد تعرض، عن وعي، ((للتنحية)) المستمرة أكثر فأكثر سواء في المدرسة أو المؤسسات التعليمية العليا، وكذلك في الحياة ككل، فما هي، في رأيك، أسباب اتخاذ السلطة الحالية مثل هذا الموقف من الأدب الروسي؟

ـ بوندرينكو: أنا مازلت أرى أن روسيا، بطبيعتها الجوهرية، لا يمكن أن تعيش إلا كبلد يتفوق فيه العنصر الروحي على العنصر المادي. وقد كانت المثالية لدى شعبنا تخترق إصلاحات بطرس الأكبر وتخترق الزمن السوفييتي المادي، ولابد من حدوث مثل هذا الاختراق حتماً في أيامنا هذه أيضاً، وإلاّ فإن روسيا ستكف عن كونها روسيا؛ ومن المعروف أن العنصر الروحي يتجلى دوماً في الأدب. ولا يمكن العثور على «الفكرة الروسية»، التي يبحث عنها فلاديمير بوتين في الظلمة، إلاّ عند إدراك الأهمية الكبرى للكلمة في حياة البلاد، وقد ورد في إنجيل يوحنا: «في البدء كان الكلمة..» ونحن بلد أرثوذكسي.. ولذا فإن استهانة النخبة السياسية عندنا بالأدب لا أراها ظاهرة عرضية برزت بالمصادفة، فكل السلطات وكل الأحزاب تخشى الأدب الوطني الروسي الحقيقي كما الطاعون؛ وتخشى بمعيّته أي أدب آخر: التتري، العبري، الشيشاني، ما بعد السوفيتي، الإمبراطوري، الليبرالي، الرومانتيكي، بل تخشى حتى الأدب ما بعد الحداثي، وذلك لأن فطاحل ما بعد الحداثية عندنا يمكن أن تتحول لعبة ما بعد الحداثة عندهم، بطلب من القراء الذين هم يصغون إلى طلباتهم، إلى معالجة لموضوعات اجتماعية حادة تعرّي الشر المسيطر في المجتمع. ولذا فإن المتنفذين على مستوى الكريملن.. يحولون، عن وعي، دون وصول الأدب إلى قنوات التلفزيون، وإلى وسائل الإعلام الجماهيرية الرئيسية. وقد عمدوا بادئ ذي بدء إلى إبعاد الكتاب الوطنيين عن جميع مواقع التأثير والنفوذ، ثم أبعدوا بعد ذلك كل الآخرين أيضاً، ليكون هذا درساً للجميع.

ومن المضحك الزعم اليوم بأن السبب في تراجع سمعة الكاتب وهيبته يعود إلى هبوط الطلب عليه في السوق. فالسوق لا دور له هنا البتة. أَلزِمْ غداً جميع مقدمي البرامج التلفزيونية من أمثال بوزنير وسولوفيوف بدعوةِ كُتّابٍ من مختلف الاتجاهات والأعمار للظهور على الشاشة، وسيظهر من جديد على الفور كتّاب ذوو نفوذ وتأثير. حَوِّلْ نسبةً مئوية إلزامية من ثمن كل كتاب منشور إلى صندوق اتحاد الكتاب كالتي يأخذها نيكيتا ميخالكوف[1] إلى صندوقه من ثمن كل قرص ومن كل حاسوب وسيصبح اتحاد الكتّاب من جديد مؤسسة غنية ومؤثرة. نَظِّمْ مبيعات

(1) مخرج وممثل سينمائي مشهور؛ ويتولى الآن رئاسة اتحاد السينمائيين الروس.

بالجملة للكِتاب في روسيا كلها، مع إيصال الكتب الأدبية الجديدة إلى كل مكتبة تجارية، وسيظهر لديك ملايين جديدة من القرّاء.

إنها سياسة حكومية مقصودة: فرض حظر على الكاتب وحظر على الأدب. والسلطات محقة، من وجهة نظرها، في خوفها من الأدب: فكل الاضطرابات والثورات بدأت من «نُذُر العاصفة المُدوِّمة بإباء» ومن «أرخبيلات غولاغ» وما شابهها من الأعمال الأدبية. ولذا نراهم يحاصرون الكتّاب. ولكن هذا الحصار لن يستمر طويلاً، فالكاتب سيخترقه، كما اخترق التحدي الروسي ساحة «مانيج»[1] مؤخراً.

ـ زايتسيفا: تقول في سلسلة مقالاتك «حوار مع صديق» تحت عنوان «أنا مازلت أنحت صخرة الأدب» كلمات رائعة مفادها أن الأدب والقراءة يجعلان من الشخصية كياناً «أكثر غنىً وانسجاماً»: «إذا كان الإنسان، لا أقول مريضاً بالأدب، بل يعيش الأدب، ويحب الكتب، فهو لن يشعر البتة بالوحدة، ولن يكون متشائماً في أي وقت من الأوقات». وأنا أسأل: ما هي عواقب «عدم قراءة» الأدب بالنسبة للفرد خاصة، وللمجتمع ككل؟

ـ بوندرينكو: أواه! إن عدم القراءة، أقصد أبسط أشكال القراءة، يحوّل السكان إلى مجرد دواب للشغل. فليكن لديكِ حتى خمس شهادات في التعليم العالي، ولتكوني ثرية أو مديرة أعمال مجتهدة وفعّالة فإنك لن تصبحي «شخصية»، بل ستكونين مجرد دابة شغل وهذا يناسب تماماً الكثير من أرباب العمل. إذا لم يقرأ الشخص أعمالاً فنية لا يتطور لديه التفكير المجرد، وسيتخذ تفكيره شكل الترسيمات التخطيطية؛ وبالمناسبة: إن هذا الأمر لا يتكتّمون عليه، بل هو أيضاً من أهداف المجتمع الجديد؛ إذ إن غالبية السكان ليست بحاجة إلى أن تعرف أي شيء سوى الضغط على أزرار معينة في أثناء عملها. وجميع فصوص المخ المتبقية يجب أن تضمر. فمن المعروف أن القراءة، حتى قراءة القصص البوليسية، وقصص الرعب، والقصص الرخيصة، تؤدي أيضاً إلى تطوير الدماغ، فعندما نقرأ سلسلة روايات «العصابة» للكاتب فكتور برونين ينشأ في خيال كل قارئ منا صورة خاصة به للمحقق بافنوتييف. التلفاز يؤثر تأثيراً مباشراً، ولا يخلق أية صور في الخيال، لا

(1) ساحة رئيسية في موسكو تجري فيها عادة المظاهرات والاعتصامات الكبرى.

للمفوض ميغري ولا حتى لأية بطلة من طراز مارينينا. فبافنوتييف في المسلسل التلفزيوني «المواطن الرئيس» معطى سلفاً. وماذا نقول عن التداعيات المعقدة عند قراءة دوستويفسكي أو تولستوي أو شولوخوف أو راسبوتين؟ كان الرياضيّاتي العبقري إيغور شافاريفتش يقارن دائماً الرياضيات بالشِّعْريّة، معرّفاً إياهما بأنهما التجلّي الأسمى لملكة التفكير. ولذا فإن أية شِعريّة نابعة من موهبة، حتى وإن بدا للبعض أنه لا لزوم لها، لا يقتصر دورها على منح القارئ متعة حقيقية، بل يتعدى ذلك إلى تطوير قدراته الذهنية أيضاً. ولذا فإن السلطة التي ترغب في تخليص شعوب روسيا من القدرة الذهنية «الزائدة عن اللزوم» ستضع مختلف العراقيل على طريق الوصول إلى إبداعات الشِّعرية.

لقد زرت بلداناً أوربية كثيرة وزرت الولايات المتحدة الأمريكية. وأدهشني أنهم في أميركا يبنون في مدن نائية جداً في أعماق الريف مكتباتٍ تجاريةً رائعة من طابقين، الطابق العلوي فيها شبيه بمقهى للمطالعة. ويمكن للشخص أن يتناول أي كتاب من الكتب الموضوعة على الرفوف، إذا كان غير قادر على شرائه، ويجلس إلى الطاولة ما طاب له الجلوس، يرتشف القهوة ويقرأ الكتاب الذي اختاره حتى ولو دام جلوسه طوال النهار. وأكثر من ذلك أنهم يضعون قرب المدخل عدداً من الكتب الأكثر رواجاً والروايات البوليسية التي تباع بأسعار مخفّضة، ويضعون على الرفوف في الداخل صفوفاً من أفضل الكتب الأدبية من الأدب الإنكليزي، والألماني، والفرنسي، والروسي.. ولا شك في أن جهة ما تموّل هذه المكتبات التجارية وفق برنامج فدرالي.

وهناك آلاف الجامعات؛ وقد أحدثوا في كل جامعة وظيفة يشغلها شاعرٌ يُدعى شاعر الجامعة، وفي كل عام يستبدلون به شاعراً جديداً، كيلا «يستنقع» القديم في المكان. ويظل هذا الشاعر طوال العام متفرغاً للإبداع الشعري ويتقاضى في أثناء ذلك مكافأة مجزية. عندهم صناديق تمويل ومعونات لا تحصى.. أمة لم تستكمل مقوماتها التكوينية العامة بعد، ومع ذلك فإنها لا تضنّ، عن وعي، بأية مبالغ تُنفق على التنمية الفكرية.

ولكن إذا كنا نحن مجرد مستعمرة للمواد الخام، فماذا يفيد المستعمرة أن يكون لديها إبداعاتها الشعرية الخاصة وأدبها الخاص؟! لقد توصل اليوم إلى هذه الفكرة المؤسِية كثير من غلاة الليبراليين، متذكرين بحزن الأزمنة الخوالي.

أنا على يقين بأن أية مطالعة للأعمال الإبداعية عمل نافع، ويجب أن نُعوِّد أطفالنا الإقبال عليها منذ الصغر، أن نجذبهم إليها بأية كتيّبات شائقة. فإذا ما اعتاد الطفل القراءة وانجذب إليها لن ينصرف عنها حتى آخر أيامه. وأنا لست موافقاً مع أولئك الذين يخافون من الكتاب الإلكتروني، لأنني متيقن بأن الكتاب الورقي لن ينقرض أبداً. فدائماً سيكون هناك عدد كاف من محبي رائحة الكتاب، ودائماً سيطيب للمؤلِّف أن يلمس صفحات كتابه. بعض الناس سيقرؤون الكتب الإلكترونية. وسيظل بوشكين هو بوشكين وتشيخوف هو تشيخوف نفسه في كلتا الحالتين. وماذا في الأمر؟ ألم يكن الكتاب المطبوع في وقت ما ظاهرة غريبة؟ وكان يوجد آنذاك أيضاً متعصبون من طراز فولوديا كروبين يدينون الكتب المطبوعة بصفتها بدعة من بدع الشيطان، المهم ألاّ يعتاد الشعب الانصراف عن القراءة، ولاسيما الشباب. فأمة لا تقرأ ليست أمة؛ أو ليست أمة قادرة على التفكير؛ وهي أمة محكوم عليها بالاندثار.

- زايتسيفا: هل يعني هذا أن الشخص الذي لا يقرأ لا يمكنه أن يكون شخصية منسجمة؟ وما المخرج من هذا الوضع في رأيك؟

- بوندرينكو: ربما أكون مغالياً، ولكنني موقن بأن الشخص الذي لا يقرأ ليس بوسعه أن يكون شخصية منسجمة.

في وقت ما كان فلاحونا لا يحسنون القراءة والكتابة بالقدر الكافي. وهذا لم يكن في كل مكان. عندنا في الشمال كان الشخص الأمي لا يمكنه الزواج. وكان على كل شخص أن يتعلم شاء أم أبى. ولكن مع ذلك فإن الفلاح الأمي كان يحوز ثقافة شفهية غنية جداً. كان يعرف مئات الأغاني والحكايات والسير الشعبية والأقوال الفكاهية الطريفة، وعبارات الندب، والتعاويذ الخ..

وكان هذا يشكل آنذاك ثقافة شفوية، لم يعد لها الآن أي وجود. ولابد الآن من إحياء الاهتمام بالقراءة، وفرضها في الحياة ولو بالعصا، كما فُرضت زراعة البطاطا في عهد كاترين الثانية. كان على كل موظف في الصين القديمة تقديم امتحانات

منتظمة، وكان من أصعب هذه الامتحانات الامتحان في نَظم الشعر. ومن يرسب فيه يطرد من عمله، فهل كان الأباطرة الصينيون من محبي الشعر إلى هذا الحد، وهل كانوا يهتمون كل هذا الاهتمام بسمو روح الموظف؟ وماذا إذا طبقنا نحن هذا النظام الآن على موظفينا وحكام المقاطعات عندنا، وصولاً إلى بوتين ومدفيديف! ومن لا ينجح في امتحان الشعر يعزل عن منصبه. لسببٍ ما كان نابليون يصطحب معه في أثناء حملاته العسكرية علماء وشعراء ويعتني بهم أكثر من عنايته بسلاح المدفعية. ولسبب ما كان ستالين يحرص على قراءة الأعمال الأدبية الجديدة حتى في سني الحرب. وكان في أشد الأوقات إثارةً للقلق يقرأ قبل النوم مسرحية كورنتشوك «الجبهة»، أو قصائد لسيمونوف أو قصة لبلاتونوف. هل كان يفعل هذا من أجل أن يسرّي عن نفسه؟ أم أنه كان يدرك أن عظمة فكرة الشاعر تزيد من عظمة روح الدولة؟

وفي رأيي أن الذين أتوا بعد ستالين من خروشوف وحتى مدفيديف لم يمسك أحد منهم بيديه أي كتاب سوى كتاب «تعليم الأبجدية»، فمن أين ستأتي عظمة الفكرة في هذه الحالة؟!؛ أي أنه إذا وصل إلى سدة الحكم رجل دولة حقيقي، وظهر ولو بصيص فكرة غير واضحة بَعْدُ للخروج من المأزق، سيتعاظم عندئذ على الفور الاهتمام بالأدب.

ـ زايتسيفا: هل بإمكانك أن تسدي إليّ، بصفتي أمّاً شابة ومُدرِّسة، نصيحة ترشدني إلى كيفية غرس حب الكتاب في نفس الطفل، ضمن ظروف التقدم العلمي ـ التقني المعاصر؟

ـ بوندرينكو: النصيحة بسيطة، ولكنها صعبة التنفيذ على الآباء في عصرنا الحالي. لندع أية إحالات إلى التقدم التقني. ما عليك سوى أن تقرئي لطفلك كل مساء قبل النوم كتيباً صغيراً: حكايةً، أو مقطوعات شعرية، أو أقصوصة شائقة، أو واقعة تاريخية. فإذا واظبت على أن تقرئي له كل ليلة كتيباً، فإنه بعد مدة سيعتاد أن يقرأ هو نفسه قبل النوم كتيباً ما. وسيأتي وقت تجدين نفسك فيه مضطرة إلى جعله يقطع القراءة وينام، وستجدين أنه أصبح يقرأ ليلاً على ضوء مصباح اليد تحت اللحاف كي لا يرى أبواه الضوء. أنا نفسي كنت أقرأ هكذا في سني الطفولة.

ـ زايتسيفا: كنت قد تحدثت في جلسة «الطاولة المستديرة» التي عقدها الكتّاب والنقّاد في عام 2004 تحت عنوان «الأواخر يصبحون أوائل» عن أن الأدب المعاصر «ليس راهنياً»، وأقتبس مما قلتَه آنذاك ما يأتي: «إن الكسندر بروخانوف يحمل وحده عبء التعبير عن تجليات البطولة في عصرنا، وحتى الآن ليس ثمة بديل كفء له. مع أن القصص التي يكتبها فياتشيسلاف ديوغتيف جيدة، وقد برز الكاتب الفتى زخار بريليبين بروايته «أسقام» التي تتحدث عن الحرب الشيشانية. وهذه هي الشّعرية الجديدة». فهل تغيرت، في رأيكم، لوحة الأدب المعاصر؟ وهل انضم أحد إلى صفوف الكتاب «الراهنيين»؟

بوندرينكو: مما يدعو للأسف أن الأدب غير الراهني، والمعقد، ولأقُل بفظاظة الأدب «الاستمنائي»، الذي يمارسونه على انفراد ومن أجل أنفسهم فقط، مازال إلى اليوم يحتل حيزاً كبيراً. ولكن لحسن الحظ هناك ما يكفي من الكتب الجدّية المعاصرة بامتياز والمهمة اجتماعياً. وهذا الصنف من الكتب هو السائد طبعاً حتى الآن في أدب كل من الكسندر بروخانوف، وفلاديمير ليتشوتين، وإدوارد ليمونوف، وبافل كورسانوف؛ كما أن هذا ينطبق على كتب الموجة الفتية. ويسرّني هذا الاختراق الذي حققه جيل كامل من الكتاب الشباب الذين ألقوا من سفينة العصر كل الغثاثة ما بعد الحداثية. وأياً كانت التسمية التي يطلقونها عليهم: «الواقعيون الجدد» أو «الواقعيون الأحياء» أو «كتّاب النثر الاجتماعي»، فإن المهم هو ظهور نثر وشعر يتسمان بالموهبة والحيوية. ويمكن أن أذكر هنا أسماء بعضهم مثل: زخار بريليبين وروايته «سانكيا» وسيرغي شارغونوف وروايته «أنفلونزا الطيور»، وغير مان سادولايف وروايته «حملة شالي»، وميخائيل يليزاروف وروايته «أمين المكتبة»، وأندريه إيفانوف وروايته «رحلة خانومان إلى لولاند»، وأوليغ بافلوف وروايته «قصورٌ قلبيٌ»، والشعراء مارينا ستروكوفا وفسيفولود يميلين، وأندريه رودينوف، ويفغيني ليسين، وهم كثر. إنهم غير متوازنين، متعجلون، متململون. بيد أن هذا هو الأدب الروسي المعاصر بنثره وشعره. ولاشك في أنه سيبرز من بين هؤلاء العشرين ـ الثلاثين أديباً خمسة أو ستة أدباء كبار.

ـ زايتسيفا: ما الذي ينقص أيضاً الأدب المعاصر من وجهة نظرك؟

ـ بوندريكو: ربما عظمة الفكرة. أن يكون الكاتب مواكباً لعصره وعلى مستواه.

ـ بافلوف: وَصَفَكَ بافل باسينسكي بالناقد «الإيديولوجي» الذي يأتي النص عنده في تسع حالات من عشر في الدرجة العاشرة (الجريدة الأدبية 2003 العدد 42). علّق، من فضلك، على هذا الرأي، علماً بأن بعض الكتاب الآخرين، الذين ينتسبون، اصطلاحياً، إلى الاتجاه الوطني، يبدون آراء من هذا القبيل.

ـ بوندرينكو: أقول لك بصدق: كلنا نحب «لصائق الألقاب»، فهي مريحة للناقد. يقرأ الناقد كتاباً ما لمؤلف ما، ثم كتاباً آخر له، ويسِمُ هذا المؤلف في مكان يجده مناسباً له، وبعد ذلك نراه، بحكم العادة، ومن دون أن يقرأ كتب المؤلف التالية، (إذ ليس من ناقد يجد الوقت الكافي لقراءة كل ما يصدر من كتب) ـ يظل يعود في تقويمه إلى ذاك «المسمار» العَرَضي، في حين أن الكاتب «اللئيم» يتغير طوال الوقت، ولا يبقى كما كان، حتى ليكاد يتعذر على الناقد اللحاق به. وهاهو «بافل باسينسكي، الليبرالي المتنور، قد تذكر مقالاتي العنيفة التي هاجمت فيها «إعادة البناء» في التسعينيّات، عندما انتقدته بلا رحمة لرسوّه في الميناء الليبرالي، وأصبح يعتقد أنني أحكم على جميع الكتّاب انطلاقاً من مواقعهم الإيديولوجية».

أنا لا أعتزم تبرئة نفسي، إذ إنني أعتقد أن إغفال موقف الكاتب تصرف لا معنى له، وأنه لا وجود لأدب لا إيديولوجي. فالأدب اللاإيديولوجي هو إيديولوجيا. ولنأخذ مثلاً كتاب «بافل باسينسكي»: «مغادرة تولستوي. الهروب من الجنة»؛ إنه كتاب رائع من حيث تدقيق المؤلف في تفاصيل الحياة المعيشية وتتبع تسلسل الأحداث في السنة الأخيرة من حياة ليف تولستوي. ولكنه يبتعد ـ وربما عن وعي ـ تملقاً لسياسة السلطات، عن الإيديولوجيا المتأججة التي كان يتمسك بها الحكيم العظيم والنبي ليف تولستوي. وهو يصر على عدم رؤية تعاليم تولستوي ومقالاته الاجتماعية. إنه لا يرى سوى النزاعات الأُسَرية. ويكتب بأناقة أنثوية عن «الشيخ» الذي يتخبط في شِباك الشؤون العائلية، ولا ينبس ببنت شفة عن أيديولوجيته الهجومية التي لا ترحم، وعن آرائه التنبؤية.

أفليس هذا تجلياً للإيديولوجيا السائدة في أيامنا؛ أي الابتعاد عن أية إيديولوجيا وعن أية مُثُلٍ عليا. نعم.. إن موقف الكاتب الذي أحلل أعماله مهم في نظري ولا

أسقطه من حسابي. وأشير بالمناسبة، إلى أن موقفي الذي يتسم بالتشدد أحياناً لا يعجب الكثيرين من زملائي أيضاً. ومع ذلك فإنني منذ خطواتي الأولى على طريق النقد كنت أعتقد، ومازلت، (وقد كتبت عن هذا أكثر من مرة)، أن المهم بالدرجة الأولى وقبل أي شيء آخر هو موهبة الكاتب، وإحساسه بالكلمة، وقدرته على الإبداع الفني.

أنجبْ طفلاً في البدء، فمن ثم قمّطه بالأحمر أو بالأبيض أو بالأزرق أو بأي قماط آخر. حدّدْ موقفه. إذا لم يتسم العمل بالموهبة والتوهج تنتفي أية أهمية لموقف كاتبه سواء كان «خاتيوشين» الوطني، أو «كاباكوف» الليبرالي، ولا أهمية لا لانفلات «كوليادينا» المبتذل، ولا لاجتهادات «آيزنبرغ» الشعرية المملة. وها أنا أطلب من جميع مساجليَّ أن يسمّوا لي أعمال الكتّاب اللاموهوبين التي امتدحتها في مقالاتي لمجرد أن الكاتب يتخذ «موقفاً صحيحاً». لن يجدوا ولو عملاً واحداً. (دعونا لا نتناول هنا القوائم التي يعدها النقاد أحياناً من أجل قوة الإقناع، إذ يمكن أن نصادف فيها كتباً ضعيفة، بل لنأخذ المقالات عن الكتّاب) هذا في حين أنني كتبت أكثر من مرة مقالات عن أعمال كتاب موهوبين أختلف معهم في الموقف.

ـ بافلوف: في العقد الماضي الناقد المتشدد والقاسي الذي غالباً ما تناولك بالنقد هي: الناقدة «كابيتولينا كوكشينيفا»، وكانت في مساجلاتها معك لا تستحيي في تعابيرها. ما هو تفسيرك لهذا الموقف الذي تتخذه من أعمالك واحدة من أهم النقاد الوطنيين الموهوبين؟

ـ بوندرينكو: أقول بصدق إنني أرى أن ما أتعامل معه هنا هو تجلٍّ واضح لظاهرة الحسد بين الكتّاب، ولا شيء أكثر من ذلك. كنت قد أخذت في وقت ما أنشر أولى المقالات التي كانت تكتبها الناقدة المسرحية الشابة «كوكشينيفا» في مجلة «الدراماتورجيا المعاصرة» (وأشير، بالمناسبة، إلى أنني كنت هناك الأب الروحي للناقدين المسرحيين «ألكسندر مينكين» و«أندريه كَرَؤولوف»، وللأسف ساعدت فيما بعد على انتساب ميخائيل شفيدكوف إلى اتحاد الكتاب). يبدو أنه ليس من شيء نتجادل حوله أنا و«كابيتولينا»، فمواقفنا واحدة من كثير من الأمور، ولكن إذا اختلفت آراؤنا حول قضية ما فإننا لا نلتقي البتة. لم أنتقدها في شيء ولم أسكت عن أي

شيء. ولكن عندما يتحدثون عن النقد ذي الاتجاه الوطني يذكرون على الفور عادة اسم بوندرينكو، وعندئذ أرى كيف تتغير تعابير وجه «كابيتولينا». ولعلها أنشأت «المنتدى الأدبي المدني» بأكمله بمساعدة «الكسندر بوتيومكين» من أجل تثبيت نفسها في مركز القيادة، وعمدت إلى إبعادي عنه كيلا أشوش عليها. ولكنها لم تستطع حتى الآن أن ترتقي إلى درجة القيادة على سلم الوطنية في أي سجال خاضته. فكيف يمكن ألاّ تشعر تجاهي بالكراهية!

وإذا كان كل هذا يجري في صالح القضية، فليستمر في سيره على هذا النحو؛ إن بقاء «المنتدى المدني» متماسكاً أمر ممتاز؛ واستمرار المقالات عن الأدب الروسي في الصدور شيء رائع؛ وإذا ما ثبّتت هي نفسَها في مركز القيادة يوماً ما فإن هذا أيضاً سيكون أمراً جيداً؛ إذ إن كثيراً من الأمور في الأدب تستند إلى طموح الكاتب سواء أكان شاعراً أم ناثراً أم ناقداً.

وأعود فأقول: ليس ثمة ما أتجادل حوله مع «كوكشينيفا»، فأنا لا أرى في شخصها منافساً لي. كما أنني أعتقد، على العموم، أنه لا وجود للمنافسة في الأدب. فالمجال يتسع للجميع. فأنا يمكن أن أكون الناقد المئة الذي سيكتب، على سبيل المثال، غن رواية «زخار بريليبين»، ويمكن أن تكون «كوكشينيفا» هي أول من يكتب عن هذه الرواية، ومع ذلك فإن ما سأكتبه يختلف عن كل ما كان قد كتب؛ هل هو أسوأ أم أجود؟ هذه مسألة أخرى، ولكنه سيكون مكتوباً على الطريقة «البوندرينكوية». فعندما يكون لك أسلوبك الخاص لا يمكنك أن تهرب من ذاتك. وأنا لم أبحث قط عن مكان لي ضمن الصف. فتارة أكون الأول، وتارة المئة، وأفضل شيء هو أن تكون مستقلاً بذاتك.

ـ بافلوف: ثمة الكثير مما كتب عن بوندرينكو في السنوات الأخيرة يثير العجب والأسى. وكلا «المديح» (أ. بايغوشيف) و«الذم» ف. بوشين، أ. رازوميخين، يا. موستفين) متحيِّز وغير حِرَفي، وثمة أمر آخر غير مفهوم: بِمَ، يا ترى، استرشد رؤساء تحرير الصحف الذين نشروا في صحفهم هذه المواد الساقطة على نحوٍ واضح؟ هل لك أن تجيبنا عن هذا السؤال؟

- بوندرينكو: يخطر لي أحياناً أن أصدر مجموعة مقالات بعنوان: «ضد بوندرينكو». وأظن أنها ستضم جماعة لا يستهان بها: رسّادين وكوكشينيفا، ناتاليا ايفانوفنا وفلاديمير بوشين، آلاّ لاتينينا وفلاديمير غوسيف، ميخائيل فيللر وياميل موستفين، إيليا كوكولين وإيليا كولودياجني، يوري سوروفتسيف ويفغيني يرمولين... بدءاً من صحيفة «برافدا» (الحقيقة) وحتى «الكلمة الروسية الجديدة». فتارة أنا بعت نفسي لليهود، وتارة أنا كاره لليهود، ومرة أنا متعصب بشدة للنظام السوفييتي، ومرة أنا معاد للنظام السوفييتي. والمهم أنه يبدو وكأنني أفرض على كل مساجليَّ أسلوبي الحماسي العنيف، وحتى بافل باسينسكي الذي سبق ذكره يصبح وهو ينخرط في جدال معي ناقداً مغرقاً في الإيديولوجية. ومن يقرأ مثل هذه المجموعة سيتهيأ له أنني أنا من كتبها. أما لماذا ينشر رؤساء تحرير الصحف، ومنها صحيفة «روسيا الأدبية» أيضاً، مثل هذه المواد المتحيزة وغير الحرفية فإنني أجيب على النحو الآتي: أكثريتهم ينشرونها بسبب فضائحية الموضوع مما يضفي على الصحيفة شهرة رخيصة. ولا أظن أن شخصاً مثل فياتشيسلاف أوغريزكو موافق على كل تلك القذارة التي غالباً ما تنشرها صحيفته. إن تلك المناقرات الضحلة التي تجري في «دار الأدب المركزية»، والمجادلات التي لا طائل تحتها تنقصها عظمة موضوع المساجلة، بل تنقصها حتى تلك الإيديولوجية التي تحدثنا عنها. بيد أنها تبدو شائقة للقارئ العادي الذي يحتاج إلى ما يدغدغ فضوله،ولكن هل نحن بحاجة إلى هذا؟!

- بافلوف: إن مقالتك التي نشرتها هذا العام عن «يوري كوزنيتسوف» (روسيا الأدبية العدد 12 عام 2010) قد أثارت عدداً غير قليل من الأسئلة، وسأطرح عليك أحدها. لقد وصفت أشعار كوزنيتسوف عن الحب بأنها «نادرة ولكنها محكمة للغاية» فهل لك أن تبين لنا، من فضلك، بِمَ يتجلّى «إحكامها»؟

- بوندرينكو: إن آخر عباقرتنا في القرن العشرين «يوري كوزنيتسوف» الذي كنت على معرفة وثيقة به؛ إذ كنا جارين في سكننا الريفي طوال سنوات، وكنا نقضي في دارتينا هناك أغلب أيام السنة، كان يندر جداً أن يكتب عن الحب، وذلك لأنه، قبل كل شيء، شاعر مختلف، تتميز نظرته الشعرية بالعمق والزخم الملحميين الميتافيزيقيين، ويبدو لي أنه لم يكن يهتم كثيراً باللحظات الغنائية البسيطة في الشعر

عموماً، وليس في شعره فحسب. ثم إنه، بحكم فطرته، لم يكن في حياته ذا طبيعة خفيفة سريعة الافتتان بحيث يمكنك بعد رحيله أن تضع قائمة دونجوانية حافلة. ولكنه في حبه، وفي أشعاره النادرة عن الحب كان يجمع بين عظمة الطبيعة، وعظمة الروح، وعظمة البرهة الغنائية في كلٍ واحدٍ؛ ولذلك تدهشني شخصياً أشعاره عن الحب، مثلاً: «أياماً طويلة روحي انتظرت الرد، ولكن الباب انفتح بهبة ريح.. أنت امرأة ـ وهذه ريح الانطلاق. شارد في أساه وحبه، يمسح شَعْرك بيد، وبالأخرى يغرق السفن في البحر..».

أعتقد أن حبه كان شبيهاً بتلك الريح الطليقة، لم يكن يحب الملاطفة المعسولة على طريقة سيمونوف، وكذلك لم يكن يحب أشعار شعراء غنائيين من معارفه المقربين. لقد كان يرتقي بالمرأة التي يحبها إلى مستوى عظمته ويضعها هناك ولو للحظة، ولكن بجانبه وبجانب الأبدية، كما أن القطيعة بينه وبين الحب كانت تتسم لديه بالعظمة التراجيدية: «سأنتزع شفتي كي أظل أضحك طوال الحياة على أنني قلت لكِ: أحبك..»، إنه يشبه بطلاً من أبطال العصور القديمة، مبدعي الأساطير، وحتى لصديقته الوفية، التي شيعته إلى مثواه الأخير، ونذرت له نصف حياتها، كتب أبياتاً عن الوفاء ربما كانت صارمة، ولكنها تتسم بالجلال:

كنت أعيش وحيداً. وقلت لي، أنا أيضاً وحيدة
ساكون لك حتى القبر وفيةً كما الكلبة...
وهكذا، في الطريق، رماني القدر في شدقك
وقرضتِني، كما لو كنتُ عظْمة قيصرية مكسوة باللحم
كنت تئنين باشتهاء، مع أن أخريات
كن أحياناً ينتزعن العظمة من شدقك القَدَري
وكنت تنقضين عليهم مزمجرة كشيطان من الجحيم.
كفى، يا عزيزتي! إنهن مثلك جائعات.
لقد امتُصّ المخ، وفي العظْمة الفارغة
تغنّي الروح أو الريح أحياناً أغنيةَ ساعتي الأخيرة
وعندما سيرمونني، ساومض وسط كواكب السماء..

آمني بالرب، كي يغفر لك وفاءك.

إن غفران الوفاء هذا لن تجده لدى أي شاعر آخر. لقد كان يحب المرأة، كالكون، كالسماء، لعله لا يشبه من حيث كونية فكرته عن الحب، سوى نقيضه ماياكوفسكي: «سواءٌ في لثم اليدين أو الشفتين.. يجب أن يتلظّى أيضاً لون جمهورياتي الأحمر». الأرض والسماء، الشفاه والدولة، الشَّعْر والسفن المُغْرَقة. هذه هي أبعاد الحب عند «يوري كوزنيتسوف». ومن الصعب استيعاب مثل هذه الأبعاد، ويكاد يكون من المتعذر البقاء على مستوى واحد مع بطل العمل. كما أن انتزاع الشفتين غير ممكن سوى مرة واحدة، إذ يستحيل أن يخيطها من جديد.

ـ بافلوف: قلتَ في مقالتك المذكورة آنفاً إن «يوري كوزنيتسوف» كان ينظر إلى مقالات «فاديم كوجينوف» الذي كان «كوزنيتسوف» يقدره تقديراً عالياً «نظرة متسامحة» فما هو سبب هذا «التسامح»؟

ـ بوندرينكو: كان «يوري كوزنيتسوف»، على حد علمي، يقدر «فاديم كوجينوف» تقديراً عالياً بصفته صديقاً وبصفته حكيماً روسياً. ولكنه كان يقف من النقد ككل موقفاً فيه بعض التغاضي المتسامح، أياً كان هذا النقد. أما فيما يخص نقد «كوجينوف» فكان يكتفي بأن يجد له ببراعة مكاناً في أسطورته «الكوزنيتسوفية». ولكل شاعر كبير الحق في أن يخلق أسطورته الذاتية. إذاً فشاعرنا لم يكن ينظر بنظرة المتغاضي المسامح إلى صديقه بالذات؛ بل إلى نقده وإلى أي نقد آخر، وكان يقول لي أيضاً بتسامح: «نعم، لقد استطعت أن تلتقط شيئاً ما، ولكنك لا تدري أن...». وعلى كل أقول إنه هو نفسه لم يكن يفهم شعره حتى النهاية. فقد كان أحياناً يفسره بتفاسير مختلفة.

ـ بافلوف: ثمة رأي شائع يقول: إن في حياة كل مبدع لحظات صعود وهبوط، أو مراحل إنجازات مبهرة ومراحل أزمات. ويبدو لي أن هذا القول لا ينطبق على حياة «فلاديمير بوندرينكو» الإبداعية: فأنا لا أرى دلائل واضحة على الركود أو الجمود في إبداع «بوندرينكو»، ولا أرى هبوطاً واضحاً في نوعية كتاباته. بل هناك مقالات وكتب متفاوتة في جودتها؛ ولكنني بصراحة لا أجد بينها عملاً هابطاً. إلى أي حد أنا محق في ملاحظتي، وكيف يتسنى لبوند رينكو طوال الوقت (في غضون ما يقارب أربعين عاماً)

أن يتجلى بالصورة اللائقة، ويبقى متألقاً في الأفق العالي على مستوى أفضل نقاد القرنين العشرين والحادي والعشرين؟

- بوندرينكو: إنني أصنف نفسي في خانة الشخصيات «الباسيونارية[1]»؛ أي ذوي الاحتياطي الطاقي العالي. وأنا لن أحكم على نفسي: هل أنا سيئ أم جيد؟ بل أترك هذا للزمن ليقول كلمته فيّ؛ ولكن أقول إن الطاقة الإبداعية لم تتخل عني يوماً. وليس معنى هذا أن طريق حياتي كان ممهداً، وخالياً من العقبات والمآسي. عانيت كل شيء، وقد حُرِّكتْ ضدي دعوى جنائية لمدة طويلة وبجدية بسبب مقالاتي (المطالبة بسجني خمس سنوات بموجب ثلاث مواد في عهد يلتسن). وعشت مأساة وفاة ابنتي الصغيرة ووفاة والديّ، وطردت من عملي عدة مرات جراء السياسة. وقد كتبوا في «البرافدا» في أشد أوقات عهد بريجنيف قتامة أن الناقد الشاب «بوندرينكو» يتخذ موقفاً معادياً للينينية. كان يمكن لأحد غيري أن ينكسر بعد هذه المقالة ويظل منكسراً حتى آخر أيامه، ولكنني ما إن أُقصيت عن مجال الأدب حتى انتقلت بروح مرحة إلى مجال آخر: مجال الحياة المسرحية، وعملت مشرفاً على القسم الأدبي في مسرح «المالي» الشهير ومسرح «مخات» (المسرح الفني الأكاديمي المسكوفي)، وأصبحت الناقد المسرحي الرئيسي. وهناك تعرفت إلى زوجتي الحالية «لاريسا سولوفيوفا»، الممثلة والمربيّة المسرحية، وأستاذة الصوت والإلقاء.

وفي أثناء عملي في صحيفة «النهار» وفي «الغد» جرى معي خلال عشرين عاماً حوادث شتى. كَمنتْ لي مرة عند باب شقتي بالضبط في الطابق الثالث عصابةٌ من الخصوم الليبراليين الذين يضمرون لي الشر وحطموا رأسي. واضطررت مرة إلى أن أختبئ مع بروخانوف ونيفيودوف في غابات ريزان الليتشوتينية هرباً من الاعتقال. ولكنني لم أكن في أي وقت من الأوقات متشائماً.

---

(1) الباسيونارية: مصطلح ابتدعه المؤرخ والجغرافي الروسي «ليف غوميليوف» (1912 ـ 1992) لتفسير الأحداث الكبرى في تاريخ البشرية. ويعني به: قدرة الناس الحيوية اللاواعية على فرط التوتر الذي يظهر عند فيض الطاقة الحيوية ـ الكيميائية ويولّد قدرات سيكولوجية وفيزيائية وبيولوجية جديدة، وهذا ينطبق على الفرد والجماعة. (وليف غوميليوف هو ابن الشاعر نيكولاي غوميليوف والشاعرة آنا أخماتوفا).

ويبدو لي أن الطاقة الإيجابية تساعد الإنسان على البقاء. إنني أستطيع أن أبتهج دائماً بالحياة، بجمال الطبيعة، بجمال الأدب، بجمال الحب الذي لم أُحْرَمْ منه قط، ولست محروماً منه الآن. وهذا أيضاً ليس بقليل الأهمية. فليس من قسمة الجميع الإحساس بحب كبير. لقد أحببت وكنت محبوباً. ولي ابنان، وكلاهما يعيش حياة إبداعية غنية. أحدهما الاختصاصي الأول في روسيا في «الشؤون السلتية»، والثاني اختصاصي مشهور في العلوم السياسية. ولي حفيدان أرعاهما بحب. وقد كنت منذ الطفولة محاطاً بالأصدقاء، ولا أزال أصادق بعضهم حتى الآن. الأصدقاء هم أسرتك الكبيرة، وتجمعك وإياهم وحدة الفكر في حلقة واحدة، ويمكنك دائماً أن تعوّل على مساندتهم لك. وقد بقي لي أصدقاء في بطرسبورغ حيث كنت أدرس. ولي أصدقاء أوفياء في عالم الأدب، وفي مقدمتهم «الكسندر بروخانوف» و«فلاديمير ليتشوتين». وهذا كله من مكونات الطاقة الإيجابية؛ أي أنني سأظل أكتب ما دامت توجد «في كنانتي سهام إبداعية». ولدي مشروع لإصدار خمسة كتب جديدة. وسيصدر عن دار نشر «أوليغ بلاتونوف» بمناسبة اليوبيل (الاحتفال بذكرى بلوغه سن الخامسة والستين ـ المترجم) مجموعة مختارة من أعمالي بعنوان «التحدي الروسي». وآمل أن يجد فيها القارئ ما يثير اهتمامه.

ـ بافلوف: هذا هو العام الرابع عشر الذي يعمل فيه «فلاديمير بوندرينكو» وحيداً عملياً، ويصدر صحيفة «نهار الأدب» التي باتت بمنزلة «دار توليد» للكثيرين والكثيرين من الكتّاب. والكل يعرف الصعوبات الكبرى التي يلاقيها «بوندرينكو» بصفته رئيس تحرير، ويعرف أية هجومات عبثية مدفوعة الأجر يتعرض لها.. فما الذي دفع ويدفع بوندرينكو إلى أن يكون رئيس تحرير، وما الذي يحول بينه وبين أن يغلق الصحيفة ويعيش بهدوء؟

ـ بوندرينكو: أنا نفسي لا أعرف ما الذي يبقيني. أظن أن الطموح إلى الشهرة قد تراجع إلى المرتبة الثالثة، فالمرء لا يمكنه أن يقفز إلى ارتفاع يعلو سقفه. وليس ثمة أرباح؛ بل خسائر متتالية. أما رعاة الفن الروسي فلم يكن لهم وجود في الماضي، وليس لهم وجود الآن. والأرجح أن ما يبقيني هو حبي للأدب بالذات. فنحن، على الأقل، نصدر أعمال عدد كبير من الكتاب الموهوبين. وقد اكتشفنا مواهب كثيرة وأشهرناها. وصحيفتنا تشغل المكانة الثانية بين الإصدارات الأدبية من حيث

الاستشهادات والإحالات، وأنا حتى الآن متماسك. وأعرف أن بعض المواد لا يقبل أحد بنشرها سواي. وليس لدي ما أفقده، وإذا أرادوا إغلاق الصحيفة فليغلقوها. إنني طوال الوقت أنتظر تلك المادة التي سيؤدي نشرها إلى إيقافنا فوراً عن النشر.

وكم ستكون فرحتي بهذا كبيرة! وأنا أدعو هذه الحالة ولو في سري إنها «الحياة بعد الموت». وأدرك أننا يمكن أن نغلق في أية لحظة. فإذا لم يعد لدينا نقود لتغطية تكاليف إصدار العدد ينتهي الأمر. ولا تزال تدعمني حتى الآن لأقف على قدمي في تدبير شؤون الصحيفة مساعدتي الوفية، القوزاقية الأورالية «فالينتينا يروفيفا. ولولا طبعها العنيد لكنت ربما قد أغلقت الصحيفة».

ـ بافلوف: بإمكاني أن أورد العديد من الأمثلة التي تؤكد أحقية موقفك، وتعرض بوضوح فرادة «نهار الأدب». فهي تنشر على صفحاتها أعمال كتاب ينتمون إلى اتجاهات مختلفة، وخاصة الوطنيين، علماً بأن الجمع بين أعمال كل هؤلاء لا يمكن تصوره على صفحات إصدارات أخرى كمجلتي «موسكو» و«معاصرنا» على سبيل المثال. ونحن نعرب لك عن شكرنا الخاص لهذه الرحابة، وهذه القدرة النادرة جداً في عالمنا الأدبي على السمو فوق مشاعر التعاطف والنفور البشرية والأدبية.

ـ بوندرينكو: أتساءل، بالمناسبة، كيف يمكن أن ينسجم هذا الموقف مع مزاعم «باسينسكي» عن إيديولوجيتي المفرطة؟ أنا، بالفعل، لن أنشر أعمالاً تتسم بكره روسيا أو بالغثاثة المبتذلة، أما في كل ما عدا ذلك فالمعيار المحدد هو الموهبة.

فمن «برودسكي» وحتى «كوزينتسوف» ومن «بروخانوف» وحتى «ماكانين» ومن «بيلوفن» وحتى «بويدا» ومن أقدم أسلوب تراثي وحتى أحدث أسلوب طليعي سنقبل وننشر كل عمل يتسم بالموهبة.

ـ زايتسيفا: هل هناك خطأ «نموذجي» لدى النقاد المعاصرين المبتدئين؟ ولدى الكتّاب المعاصرين المبتدئين؟

ـ بوندرينكو: أنا لا أسميه خطأ «نموذجياً»؛ بل أقول هو أقرب إلى الضعف النموذجي. الخيال مقصّر، الكاتب يفقد موهبة التخيل؛ إنهم يعيشون على حساب هذه الانطباعات الساطعة أو تلك: الحرب الشيشانية، البلاشفة القوميين، التعليم، الحب

الفاشل، كل شيء عن الحياة، وأحياناً يكتب بعضهم عن بعض. ومن سينضج منهم ويرتقي إلى التخيل الساطع سيصبح كاتباً روسياً كبيراً.

أما النقاد الشباب الحاليون فتنقصهم معرفة الأدب السوفييتي؛ إنهم يقفزون من تشيخوف وبونين إلى استافييف وبيتوف.. فيسقطون في هاوية.

ـ بافلوف: إن «فلاديمير بوندرينكو» قد دعم على مدى عقد من الزمن، على الأقل، ترشيح كثيرين من كتاب الأعمال النثرية لنوال الجوائز: الكسندر بروخانوف، فلاديمير ليتشوتين، زخار بريليبين، بيوتر كراسنوف الخ. وأنا أرى أن بوندرينكو نفسه قد استحق منذ زمن بعيد أن يمنح «الجائزة الوطنية للأكثر مبيعاً» وجائزة «ياسنايا بوليانا»..

فهل هناك أحد من الكتاب المذكورين أو سواهم من حملة الجوائز قد رَشَّح بوندرينكو للحصول على إحدى هاتين الجائزتين أو سواهما؟

ـ بوندرينكو: لم يرشحني أحد لنيل جائزة، على ما أذكر، سوى «يوري كوزلوف». أما الآخرون فقد نجحوا في «تنحيتي». وأنا لست من المتخمين بالجوائز. أقدر عالياً الجائزتين اللتين نلتهما، وهما: جائزة «أبناء روسيا الأوفياء»، وهي محتجبة الآن، للأسف، بسبب توقف التمويل، وجائزة «الوردة الكريستالية لفكتور روزوف»، الذي كنت دائماً، منذ يفاعتي، أحبه بحرارة، بصفته مبدعاً ووطنياً روسياً حقيقياً. ومن المضحك أن العاملين في استخراج الألماس في شركة «ألروس» في جمهورية «ياكوتيا» قد رشحوني هم أنفسهم لنيل جائزة «ألروس» «الأدبية الكبرى»، ولكن اتحاد الكتّاب «نحّاني». واكتفوا بمنحي الجائزة «الإقليمية» الثالثة. وأتساءل: اي إقليم يقصدون؟ إن الزعل من الأصدقاء لا يجوز، ثم إن الطموحات لدى الكتّاب أكبر دائماً من الطموحات لدى النقاد. وكما يقال: «القريب جداً منك لا تراه بوضوح»/. فوجئت بما كتبه صديقي «بروخانوف» في سياق حديثه عن تجاهل النقاد لأعماله عندما قال: «بوندرينكو يكتب؛ ولكنه خارج الحساب». من البدهي أنه يرغب في أن يكتب عنه الليبراليون الشباب ـ فالدعاية حينئذ ستكون ضخمة، كما أن فولوديا ليتشوتين صرح فجأة في «الجريدة الأدبية» بأن «النقاد الكبار الحقيقيين لم يكتبوا» عنه. مرة أخرى ـ مهما فعلت لن ترضيهم.

طيب، فليكن أنني لست ناقداً حقيقياً، ولكن ألم يكتب عنه كل من: ديدكوف، وكورباتوف، وأرخيبوف؟ فمن يريد بعد؟ هل يريد أن يكتب عنه نيمزيوف وتشوبرينين؟! وعلى كل فقد كتب عنه سيرغي بيلياكوف، وأيضاً ليف دانيكلين. وهذا في الوقت الذي يلومونني فيه على أنني لا أكتب سوى في المجال الممتد «من ليتشوتين إلى بروخانوف». في حين أن أصدقائي أنفسهم لا يدْخلون مقالاتي في حسابهم. بإمكاني طبعاً أن أرد عليهم بأنني أنا نفسي لا أنظر إلى مقالاتي عن بروخانوف وليتشوتين نظرة جدية؛ بل أكتبها من قبيل «رفع العتب» فقط، وأدعي أنها مجرد عمل ثانوي للتكسب. أما نقدي الحقيقي فاقرؤوه في مقالاتي عن برودسكي وأخمادولينا (قالت بيلاّ [أخمادولينا] إنها تقدر عالياً مقالتي عن شعرها) وعن دوفلاتوف وأوليغ غريغوريف، وعن لينيتشكا غوبانوف (اعترفت أرملته بأن مقالتي هي أحسن ما كتب عنه). وعن إدوارد ليمونوف. ولكن إذا أنا كتبت، بقصد الثأر من الأصدقاء، أن مقالاتي عن أعمالهم هي مقالات كتبتها كيفما كان لمجرد التكسب سأكون قد نطقت بغير الحقيقة. إن ما كتبته عن ليتشوتين وعن بروخانوف قد بذلت في كتابته كل ما لدي من جهد وجدية، ولا أَعُدُّ أن كتاباتي عنهما عرضية ولا تتميز بأهمية جوهرية. وبقطع النظر عن كل شيء فإنني سأظل على الدوام أرشح أعمال أصدقائي الموهوبة لنوال الجوائز أياً كانت هذه الجوائز. وليست لدي أي رغبة في أن أنخرط في منازعات بين الأصدقاء.

أنا ناقد، وأفخر بهذا، وأؤكد دائماً أن موهبة الناقد هي الأكثر ندرة في الأدب. لدينا في روسيا عدد كبير من كتّاب النثر الموهوبين، وعدد أقل من الشعراء الموهوبين. أما النقّاد فهم دائماً آحاد يعدّون على أصابع اليد الواحدة. وآمل أن تكون كتبي مفيدة للقراء في المستقبل أيضاً.

ـ زايتسيفا: ما الذي تَعدّه الأمر الأكثر أهمية في حياتك؟

ـ بوندرينكو: أنا منذ الصغر أحب الأدب، وربما كنت مُفرِطاً في هذا. لقد كتبت شعراً وقصصاً.

وكان يمكن أن أصبح أديباً ما، ولكني استطبت الكتابة عن الأدب أكثر من أي شيء آخر. وأرى أن أهم ما في إبداعي هو أنني استطعت أن أكتشف نحو عشرين

كاتباً موهوباً، وأن أكون أول من يحدد اتجاه الإبداع النثري لدى كتّاب الأربعينيّات، وأنني استطعت الآن أيضاً أن ألاحظ الموجة الجديدة في الأدب.

إن الأمر الأهم، سواء في الأدب الإبداعي، أو في النقد الأدبي، أو في أدب المقالة هو معرفة روسيا والإنسان الروسي. نحن نقوم بتشكيل النخبة القومية الروسية، وهذه المهمة هي الأكثر أهمية في الأدب الروسي خلال جميع العصور.

ـ زايتسيفا: أي «انتصار» تعده الأهم بين انتصاراتك؟ وما هي «الهزيمة» التي حرمتك طعم الراحة؟

ـ بوندرينكو: في مجال نشاطي الموجه بفعالية لتأكيد الحياة والإقبال عليها لا أستطيع، بالفعل، وعلى الطريقة «الباسترناكية» أن أميز بين الهزيمة والانتصار. والكتاب الرئيسي عندي هو الذي سيأتي. والهزيمة الرئيسية ستحدث عندما تنضب الطاقة الإبداعية لدي. ما الذي أعده انتصاراً؟ كنت في عهد بريجنيف قد أصبحت بسرعة ملحوظة رئيس قسم النقد في مجلة «أكتوبر» وعضواً في هيئة التحرير، وفيما بعد، ومع كل التغيرات التي حدثت في حياتي ظللت على المستوى الوظيفي نفسه تقريباً.

ويمكنني أن أعد «هزيمة» حادثة تثبيتي بادئ ذي بدء في مركز عمل جديد عال في صحيفة «روسيا السوفييتية» عندما كان «نيناشيف» رئيساً للتحرير، ثم إبلاغي قبل يوم واحد من مباشرة عملي الجديد بأن كل شيء قد ألغي. وكذلك عندما تكررت الحادثة نفسها بالضبط بعد وقت قصير في صحيفة «الأخبار» (ازفيستيا) وصحيفة «البرافدا الكومسومولية»، وعندما رفضوا إعطائي تأشيرة خروج حتى عندما أردت السفر إلى منغوليا مع مجموعة من الكتّاب؛ وقد فهمت أن ثمة جهة معروفة تعطي عني دائماً تقييماً سلبياً، وأَبلَغتْ هذه الجهة نفسها «غيورغي ماركوف» في إحدى رسائلها إلى «اتحاد الكتّاب السوفييت» أن في أوساط الكتّاب ثلاثة من القوميين الروس الذين لا يمكن إصلاحهم، وهم: لوبانوف، وكوجينوف، وبوندرينكو. وقد أذهلني إيلائي مثل هذا الشرف. وأظن أنهم بالغوا مبالغة واضحة في تقدير أهميتي آنذاك؛ إذ كنت حينئذ ما أزال ناقداً مبتدئاً، ولم أصدر بعد أي

كتاب. فعلام أسبغوا علي هذا المجد؟ كما أن المجموعة التي وضعوني ضمنها محترمة.

فما رأيك: هل أعد هذا هزيمة أم انتصاراً؟ ومثل هذا جرى في حادثة أخرى. لقد طردوني من العمل في مجلة «أكتوبر» في اليوم الذي وُجهتْ لي فيه تهمة اتخاذي «موقفاً معادياً للينينية في المسألة القومية»، وكان من المفترض أن أشكو وأتفجع لأنني بقيت بلا عمل.. وقد عينوا بدلاً مني الشاب ساشا ميخايلوف. فقد كان أنانييف (رئيس تحرير مجلة أكتوبر ـ المترجم) يرتبط بعلاقات وثيقة مع الكسندر ميخايلوف الأب، وكان بهذا يدعم رفيقه. وقد تقابلت بعد شهر مع ساشا، وكان من المفترض أن أجده مسروراً وأن أكون حزيناً، ولكنني كنت آنذاك مبتهجاً؛ إذ كنت قد بدأت من الصفر بإنشاء مجلة جديدة هي مجلة «الدراماتورجيا المعاصرة»، وقد أُعطيتُ مساحة واسعة من حرية التصرف، ومجموعة رائعة من المساعدين، وأعمل مع المحرر المتميز «فاسيلي تشيتشكوف» ونائبه «سيفا مالا ـ شينكو». لقد كانت تلك السنوات هي أفضل سنوات عملي في العهد السوفييتي. أما ساشا فقد كان يسير مكتئباً يصب لعناته على الجميع. فهل هذا هزيمة لي أم انتصار؟..

أغلقوا جريدة «النهار»، وبالمقابل افتتحوا جريدة «الغد». وهذا انتصار آخر. إن المأساة الوحيدة بالنسبة إلي وإلى فلسفتي التي تدعو إلى تأكيد الحياة هي موت المقرّبين. والدراما الوحيدة هي المرض والعذاب. وربما كانت الهزيمة الوحيدة في حياتي هي إصابتي الثانية بالاحتشاء القلبي الذي نجوت منه بصعوبة، وأنا الآن أحمل في قلبي ثلاث دعامات، وهي نوابض معدنية مركبة في القلب نفسه، وتجعل الأجهزة الإلكترونية تصدر طنيناً كلما مررت عبر مراكز المراقبة الجمركية على الحدود.

ـ زايتسيفا: أنا، بصفتي امرأة، أدهشني وأثر فيّ اعترافك الذي يندر أن نسمعه من شخص معاصر له شهرة جماهيرية (لا أتحدث عن الدعاية في السياسة والعروض التجارية الخ..) فعندما عددتَ القوى التي أتاحت لك التغلبَ على الكثير من الأزمات، والصمودَ في صراعات غير متكافئة قلتَ: «لقد كان معي: الأدب

الروسي العظيم، والأصدقاء الأوفياء، والمرأة الحبيبة». كيف تسنى لك صون الحب عبر سنين طويلة؟

ـ بوندرينكو: أقول بصدق إنني في الحياة وبطبعي لست زير نساء، ولست من هواة العلاقات الغرامية العابثة؛ ولكنني لست من المتزمتين، وكما قال «يوري كوزنيتسوف»: «كنت تثنين باشتهاء مع أن أخريات/ كن أحياناً ينتزعن العظمة من شدقك القدري». وأنا أيضاً كان ثمة من ينتزعني أحياناً. زوجتي الأولى «ناتاليا» عشتُ معها منذ أن كنا طالبين في الجامعة، ومازلنا حتى الآن مرتبطين بعلاقات صداقة وثيقة. ثم ارتبطت بـ «أولغا» والدة ابني «أوليغ» ولكن كما يحدث غالباً، عندما تركت مجال الأدب، هجرتُ، بعد طردي من هناك، أسلوبَ حياتي السابق، وانغمست طوال عشر سنوات في حياة مسرحية كرنفالية زاهية، وعثرت في هذا الكرنفال البهي على من اختارها قلبي.

وها نحن نعيش معاً منذ خمس وعشرين سنة. قبلاً كانت «لاريسا» تعمل ممثلة في مسرح «المعاصر»، ثم ذهبت معي إلى مسرح «مخات». كنا قد تقابلنا في السماء، بالمعنى الحرفي للكلمة. فقد كنا في عداد وفد «الجمعية المسرحية الروسية العامة» المسافر جواً إلى كراسنويارك في كانون الثاني عام 1985. وفي الطائرة تبادلنا الحديث واستغرقنا فيه. ثم أتت اللقاءات المسرحية في كراسنويارسك، والمناقشات في المسرح المحلي، واللقاء مع «فكتور أستافييف». ربما تحدث قصص حب سريع، ولكن ليس معي أنا، جَمَعَتْ قصتُنا بين النار والماء، والحميا المشبوبة والاستكانة؛ كل شيء كان يغلي ويفور. وكانوا يناقشون قصة حبنا في كل مكان، ولم يكونوا يصدقون. كيف لا وهم يرون إحدى أبرز الممثلات في مسرح «المعاصر»، وإحدى الحسناوات في قمة المجتمع المسرحي الليبرالي مع قومي روسي لا أحد يعرف لماذا وكيف هبط على خشبة المسرح. وقد نشأ من هذا كله حب عذب كبير يكفي إلى آخر الحياة.

ـ زايتسيفا: القدرة على الحب ـ ألا يفقد الإنسان المعاصر هذه الخصلة؟

ـ بوندرينكو: أعتقد أن الإنسان لن يفقد هذه القدرة أبداً. فعلى الرغم من كل «الكلبية» و«البراغماتية» تهب على الإنسان ريح عجيبة ـ ريح الحب، فتذهب كل

الحسابات إلى الجحيم. ولا يعود لعالم الأعمال أية أهمية. يمكن أن يفقد الإنسان أي شيء ولكنه لن يفقد خاصية الحب.

ـ زايتسيفا: لنعد، في ختام حديثنا، إلى الأدب من جديد. عندما تحدثت في سلسلة «حوار مع صديق» المشار إليها آنفاً عن قوة «الإحساس المسبق» الذي يتسم به الأدب الروسي، وعن قدرته على استشفاف المستقبل، أوردت فكرة مفادها أن «المكتب السياسي الذي أصابه الانحلال في أواخر عهد بريجنيف لو أنه كان قادراً على قراءة الكتب، لو أنه قرأ، على سبيل المثال، أدب كتّاب الأربعينيات، لكان بمقدوره أن يرى آنذاك الانعطاف القادم، وخراب الدولة الآتي، ولكان كبحه على نحو ما؛ بل لربما كان أوقفه». أليست هذه الفكرة بحد ذاتها طوباوية؟ ففي أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كانت الفئة المثقفة الروسية والعائلة القيصرية كلتاهما تقرأان، ومع ذلك لم ينقذنا هذا من وقوع الكارثة. لقد طرح «فاسيلي روزانوف» فكرة مناقضة تماماً مفادها أن الأدب خرّب الإمبراطورية الروسية عن طريق تأثير المجتمع «القارئ» في أذهان الناس.

بوندرينكو: من المؤسف أن كلاً من القياصرة و«الجندرمة» كانوا يقرؤون على نحو سيء. فقد كان الجميع يتحدث ويكتب عن الثورة، وكان يكفي أن توجد فصيلة ليست بالكبيرة وذات كفاءة للقضاء على قادة المخربين وتأخير الثورة. ولكن لم تكن ثمة قوة كافية لفعل ذلك، وكان الأدب آنذاك يصر على إحداث تحولات لابد منها، من المعروف أن أي تحديث للمجتمع يمكن أن يتحقق من الأعلى، ويمكن أن يتحقق من الأسفل، عن طريق الثورة. وقد أصبح من تقاليدنا، للأسف، أن تظل السلطات عندنا تنتظر حتى اندلاع الثورة. وهذا ما يجري الآن أيضاً. ما حدث في ساحة «مانيج» هو الجرس الأول. لقد أُذلّ الشعب الروسي وديس عليه بالأقدام، وما يُنفق على أية جمهورية أخرى يفوق بعشرات المرات ما ينفق على المقاطعات الروسية. وفيما الروس لا يجدون فرص عمل، تجتاح روسيا أمواجُ القادمين من الجنوب بحثاً عن عمل، وهؤلاء لا يعترفون بتقاليدنا ومبادئ حياتنا.

وأنا أشفق حتى على أولئك الطاجيك والتركمان والقرغيز. فالجميع يعرفون أن أجر البواب عامل الفِناء في موسكو ثلاثون ألف روبل؛ ولكن من يقبض الأجر: إما الزوج، أو ابن الأخ أو الأخت. وإذا ما استُخدم طاجيكي، على سبيل المثال، يعيش في قبو رطب يدفعون له خمسة آلاف روبل لا أكثر. وأنا أتذكر هنا أن هذا الطاجيكي التعس كان قبل أن يأتي إلى هنا قد بذل جهده، ليطرد بالقوة كل السكان الروس من طاجكستان من أجل إشغال شققهم. إن هؤلاء التعسين القادمين بحثاً عن عمل هم الذين خربوا كامل البنية التحتية التي كانت تعمل بجهود الكوادر الروس في جمهورياتهم، ولذا فقد حرموا أنفسهم من العمل. لقد طردوا الروس من الأطراف القومية، وهم الآن يأتون إلينا من هناك. لماذا؟

أم أننا نسينا عملية: «الحقيبة، محطة القطار، روسيا؟» إذا لم تنتبه السلطات عندنا إلى وضع الشعب الروسي في الأقاليم سيشهد القرن الحالي ثورة قومية روسية شديدة الشراسة. ولن يساعدنا الأمريكيون أو غيرهم في شيء. وهذا بالذات ما يجب أن يكتب الأدباء الروس عنه رواياتهم وقصصهم. وهم بالفعل يكتبون. ولكنهم لا يحوزون جوائز. فالجوائز تمنح لكتّاب الأعمال المكتوبة «حسب الطلب»، وهذا ما يجري عند منح جائزة «الكتاب الكبير»، كما تُمنح لكتّاب الأعمال التي تصور، عن عمد، الابتذال في الأرياف الروسية، وهذا ما يجري فيما يتعلق بمنح جائزة «البوكر». أما الأعمال الجيدة فأقصى ما يمكن أن تصل إليه في أحسن الأحوال هو «القائمة المختصرة».

- بافلوف: يقول فكتور ليخونوسوف في ذكرياته عن يوري سيليزنيوف: «كان يبدو أحياناً أن الأدب في نظر سيليزنيوف أهم من الحياة». ويقول عنك بروخانوف شيئاً من هذا القبيل («التصرف الأدبي عندك يمكن أن يكون أهم من التصرف الذي يجري خارج نطاق الفن وخارج نطاق الأدب») ثم يناقض نفسه بعد ذلك على نحو واضح. ولكن مع ذلك فإن بعض أقوالك تدعو إلى أن ننظر إلى الأدب كما ننظر إلى الحياة في أسمى تجلياتها أو ننظر إليه كبديل عن الحياة. وأسأل: هل ثمة معادلة «بوندرينكوية» ثابتة عن التناسب بين الأدب والحياة، أم أن هذا التناسب هو «قيمة» متغيرة؟

- بوندرينكو: أولاً - الأدب، وخصوصاً في روسيا التي هي بلدٌ مركزيةٍ أدبيةٍ تقليدياً، هو جزء من الحياة في غاية الأهمية، الأدب لا يمكن أن يكون أهم من الحياة، لأن الأدب الحقيقي هو تعبير مكثف عن الحياة. والكتاب الجيد: هو تصرف سلوكي من جانب الكاتب، وحدث في حياة المجتمع. ثانياً - كل إنسان يَسَّر له الربُ مجالَ نشاطٍ ينغمس فيه. بعض الناس ينغمسون في مجال الفيزياء أو الرياضيات، وبعضهم في مجال بناء الجسور أو التعدين. ما هو الأهم في نظر عامل المنجم: الحياة أم المنجم؟ وما هو الأهم في نظر الاختصاصي في إنشاء الطرق: الحياة أم بناء الطريق؟ ولكن ليس كل إنسان يتجه نحو اكتشاف المجال الذي ينبغي أن ينغمس فيه، نحو اكتشاف الـ «داو»، أي الطريق الذي ينبغي له أن يسلكه.

كثيرون يعيشون حياة غريبة عن حياتهم، وينغمسون في مجال ليس مجالهم، ويسلكون طريقاً غير طريقهم. ثمة «داو» للناقد، وهو الطريق الذي مُهّد لي من الأعلى، وسأسير فيه حتى النهاية. الأدب، في الحقيقة، هو حياتي منذ الصغر.

- بافلوف: اليوبيل: حَدَثٌ من الشائع أن يتم خلاله استعراض حصيلة ما مضى ورسم خطط المستقبل. ما الذي يمكن أن يقوله بهذه المناسبة صاحب اليوبيل بوندرينكو؟

- بوندرينكو: يمكن أن نَعُدَّ بلوغ سن الخامسة والستين يوبيلاً وسطياً. إنه إشارة من الأعلى إلى أنه آن الأوان لأن تسعى بإصرار إلى استعراض النتائج الكبرى التي توصلت إليها، وإلى تحديد الشؤون الرئيسية التي لم تُنْجز بعد، وما الذي يجب أن تفعله، ما الذي عليك أن تحققه، ما دامت لديك قوة، مما كنت تحلم به. أذكر، على سبيل المثال، أنني كنت منذ الطفولة أحلم بالسفر والتجوال. وكانوا يعرفون في كل مكانٍ عملت فيه أن بوندرينكو مستعد دائماً للسفر إلى أي مكان يُرسل إليه. وكنت قد مُنعت لوقت طويل من السفر إلى الخارج لبعض الأسباب السياسية التي تحدثت عنها، ولكنني مع ذلك لم أظهر نفسي بمظهر الضحية كما يفعل بعضهم. ونشكر الرب على أن الاتحاد السوفييتي ليس ألبانيا وليس النيبال حيث يمكنك أن تجتاز البلاد خلال أسبوع سيراً على الأقدام. فالعالم كله كان يتمثل عندنا بصورة

مصغرة: لدينا مناطقنا شبه المدارية، ولدينا غابات التوندرة، ولدينا صحارينا، ولدينا جبالنا، ولدينا شمالنا وجنوبنا وشرقنا، وأنا بصفتي مهندساً وبصفتي صحفياً طفت جميع الجمهوريات الخمس عشرة التي كانت ضمن البلاد آنذاك بما فيها كاريليا حيث ولدت. كما زرت «الأرض الجديدة» (مجموعة جزر في المحيط المتجمد الشمالي ـ المترجم) وصحارى كاراكوم، والشرق الأقصى، حيث البراكين في شبه جزيرة «كامتشاتكا» أعلى وأعظم من بركان «فوجي ياما» في اليابان، وزرت (منطقة) بايكال وأذربيجان وجورجيا وبلدان حوض البلطيق، وعندما فُتحت الحدود جُلت، بصفتي كاتباً هذه المرة، في العالم كله؛ وقد شغفت خلال الأعوام العشرة الأخيرة بالشرق والميثولوجيا الشرقية.

وأصدرت كتاباً بعنوان: «التاريخ الحقيقي للأرنب القمري».

وأرغب الآن في أن أزور، قبل بلوغي السبعين، كيوتو، وسيؤول، ومومباي، ومنغوليا، التي لم يسمحوا لي بزيارتها يوماً ما، كما أريد أن أصدر كتاباً جديداً عن حافظ الخلود الخرافي ـ الأرنب القمري اليَشْمي.

وسيصدر لي في هذه السنة عمل بعنوان «كتاب الأسفار» يتضمن مدوناتي خلال أسفاري من أفغانستان حتى أستراليا ومن الصين حتى ليبيا. وأريد أن أنجز كتابي القديم «كلمة الشمال المكنونة»، وهو عن روسيا الشمالية التي تحدرت منها. وأنا الآن أعمل على إنجاز خمسة كتب معاً، وعندما سأنتهي من هذا العمل سأبدأ بتحقيق فكرة تدور في ذهني حول موضوع ضخم، فأنا عازم على تأليف كتاب حول أحد العباقرة الروس، ولا أدري أين يمكن أن يصدر: ربما ضمن سلسلة «حياة النوابغ» أو ضمن سلسلة أخرى، أو ربما في إصدار خاص. فأنا حتى الآن لم أتعلم أن أفكر تجارياً. وإذا ما ساعدتني قواي سأكتبه وسترونه وتقرؤونه.

وما دمتُ طافياً على السطح سأتابع كتاباتي النقدية؛ مع أن النقد، على العموم، من مهام الشباب؛ إذ إن الصعوبة الرئيسية التي تجابه الناقد الأدبي الخبير المتقدم في العمر لا تتمثل في الكتابة عن الأدب والكتب؛ بل في قراءة هذه الكتب وتتبع العملية الأدبية الجارية. وبمجرد خروجك من هذه العملية تكف عن كونك ناقداً، وتغدو كاتب مقالات، أو مراقباً، أو مجرد متأمل. وأنا واثق بأن الأدب الروسي لن

ينتهي أبداً؛ ستكون ثمة فترات غموض وصمت، ثم يحدث بعد ذلك اختراق جديد، وأنا واثق بأننا الآن في برهة اختراق، مع أن «الموظفين الأدبيين» عندنا لا يلاحظون ذلك. وهذا ما يحدث دائماً. فالسلطات، أياً كانت، تخاف دائماً من الأدب الحقيقي.

- بافلوف وزايتسيفا: نشكرك، فلاديمير غيريغور يفتش، على هذا الحديث الشائق والغني. ونعرب لك بحب ومن أعماق القلب عن تهانينا بمناسبة عيد ميلادك، ونتمنى لك طول العمر الإبداعي، ودوام الحب الذي لا ينضب للأدب والحياة، وثباتَ العزمِ و«الرجعيةِ المتأججةِ» اللذين لا ينفدان في نضالك من أجل انتصارنا. ■



سير عظام العلماء تعود إلى الواجهة

ترجمة وإعداد: حصة منيف

تزداد رواية سير العلماء رسوخاً ورواجاً لدى القراء ممن يجدون فيها ملهماً لهم.. فمن خلالها يرون بأم العين السبل الشائكة التي اجتازها هؤلاء العلماء وكثيراً ما أودت بحياتهم دفاعاً عن آراء ونظريات رائدة لم يتقبلها المجتمع الذي عاشوا فيه، إلى أن أعيد اعتبارهم وتم الاعتراف بريادتهم، ربما بعد قرون وقرون. ولذا فإن هذه السير المكتوبة بعد وقت طويل من حياة هؤلاء العظماء في ميادين العلم والأدب والفلسفة والفن إنما تصبح كدوافع لأبناء الأجيال اللاحقة لاستكشاف سبلهم إلى التميّز ومتابعة الطريق الذي عبّده من سبقوهم.

في قوائم آخر الإصدارات بالإنجليزية سير عديدة لعلماء وفلاسفة منذ ما قبل الميلاد وحتى مراحل عصر النهضة. وقد ركزت صحيفة نيويورك تايمز الأميركية في ملحقها لآخر الإصدارات في الآونة الأخيرة على سير عدد من هؤلاء العلماء.

فن العلوم الإسلامية:

تحت هذا العنوان يكتب «جون نوبل ويلفورد»(John Noble WilFord) مقالاً يستعرض فيه كتاباً صدر مؤخراً عن دار بنجوين (Penguin)، وهي من أكثر دور النشر انتشاراً لمطبوعاتها، حول الدور المتألق الذي لعبه العلماء العرب منذ فجر الإسلام وحتى بداية عصر النهضة. مؤلف الكتاب الذي يحمل عنوان «بيت الحكمة» أستاذ في الفيزياء، عراقي الأصل يقيم في بريطانيا منذ اثنين وثلاثين عاماً هو

البروفسور «جيم الخليلي»، يستعرض فيه سيرة العلم والعلماء المسلمين طوال تلك الحقبة التي امتدت لعشرة قرون.

يقول «ويلفورد» في استعراضه للكتاب: في السنوات الألف التي فصلت بين انهيار إمبراطورية روما وبين ربيع عصر النهضة. دخل العلم وفروع المعرفة الأخرى في سبات عميق طويل الأمد في القارة الأوروبية. كانت فترة ليل طويل في تاريخ أوربا كنا نمر عليها لدى دراستنا لتاريخ أوربا مرور الكرام، كما يقول، فلا نذكر إلا «شارلمان» و«ريتشارد قلب الأسد» والغزو النورماندي والحروب الصليبية لكي نصل بسرعة البرق إلى زمن فناني عصر النهضة العظيمَيْن، «ليوناردو دافنشي» و«مايكل أنجلو»، والمستكشفين من أمثال «كريستوفر كولومبوس» و«فاسكودي جاما» وأشخاص مثل «إيرازموس» و«مارتن لوثر».

ويتابع كاتب المقال فيقول: «إننا، بتركيزنا غالباً على الروايات الأوروبية للأحداث، إنما نتجاهل تجاهلاً شبه كلي تلك الثقافة الموازية التي تصاعدت في المنطقة العربية جنباً إلى جنب مع ذلك الانتشار المتسارع للدين الإسلامي بعد وفاة الرسول العربي (ص) في عام (632) ميلادية. فقد دخلت المناطق الممتدة من إسبانيا غرباً إلى بلاد فارس؛ بل وتجاوزتها شرقاً في ظل الحكم الإسلامي، وما لبث الطموحون من حكامها أن جعلوا من قصورهم ملاذاً للعلم ومراكز للبحث في تلك الأيام، حيث أتاحت الفرصة لعلماء الرياضيات والفيزياء والفلسفة لكي يشقوا طريقهم في سبل تتجاوز علوم الدين بحيث يتمكنون من ممارسة بحوثهم في فروع العلم والملاحظة والتجريب وطرح الأسئلة كافةً مهما كان منبعها.

أخذ الخليلي على عاتقه، كما يقول «ويلفورد»، مهمة إحياء هذه الحقبة الطويلة من الزمن التي طالما تجاهلناها لكي يضعها في مكانها الصحيح من حقب التاريخ العلمي. ويعكس كتابه هذا، «بيت الحكمة»، تعمقاً في البحث وقدرة على رواية قصة ساحرة تروي حكاية بديعة ومنصفة لكي تسمعها عقول كثيراً ما أغلقت أذهانها متجاهلة هذه الحقائق. ويضع الخليلي نفسه، في رأي كاتب المقال، في موقع يتعالى على ما سمي بصراع الحضارات، وإن كان لا يخفي اعتزازه بجذوره. فقد وُلِد الخليلي في العراق من أم بريطانية، وأب من أصول إيرانية وتلقى تعليمه في

بريطانيا. وهو يصف نفسه بأنه غير متدين، ويعلن بصراحه بأن اهتمامه بالإسلام هو اهتمام ثقافي بالعلوم العربية أكثر مما هو روحي. كما يؤكد على الانفتاح العقلي لدى المسلمين فيقول إن عدداً لا يستهان به من العلماء الذين عملوا في ظل مراكز البحث الإسلامية كانوا من المسيحيين واليهود والفرس مستخدمين جميعاً اللغة العربية في كتاباتهم باعتبارها لغة عالمية (Lingua Franca).

يذكر الخليلي قرّاءه بأنه لم يكن هنالك أي تصارع حاد بين الدين والعلم في الحقب الإسلامية المبكرة، وبأن القرآن الكريم يشجع البحث المتعمّق في كل أعمال الله تعالى. وبهذا يستعيد الخليلي ذكرى العشرات من رجال العلم والفلسفة الذين تناساهم العلم لمصلحة إعطاء صورة نمطية سلبية عن الإسلام، واصفاً هذا الأمر بأنه يتناقض مع الفكر العلماني ـ العقلاني التسامحي والمتنور للمجتمعات الأوربية. وهو يؤكد بأنه، منذ ألف عام، كان الموقف معاكساً تماماً، لما هو عليه الآن.

يقول الخليلي إن علوم العرب ازدهرت بشكل خاص على مدى يزيد عن (500) عام. أما عصرها الذهبي فقد امتد بين القرن التاسع والقرن الحادي عشر الميلاديين. ويقف على رأس قائمة العلماء المسلمين عباقرة مثل «أبو الحسن بن الهيثم» (965 ـ 1040)م و«أبو ريحان البيروني» (973 ـ 1048م) و«أبو علي ابن سينا» (980 ـ 1037م). وهو يعتبر ابن الهيثم أعظم علماء الفيزياء في الفترة التي تفصل بين العالم الإغريقي «أرخميدس» (287 ـ 212) ق. م، والعالم «إسحق نيوتن» (1643 ـ 1727) الذي اكتشف نظرية الجاذبية. أما ابن سينا فهو يحتل برأيه مكان الصدارة في ميدان الفلسفة فيما بين «أرسطو طاليس» والفيلسوف الفرنسي «ديكارت» (1596 ـ 1650). يضاف إلى ذلك أنه كتب بشكل واسع في الطب الإغريقي والفارسي والهندي، وأجرى أبحاثه الخاصة حول الأمراض السارية والتشريح، وسبق ابن الهيثم عصره في نظرياته التي أشارت إلى أن الضوء هو عبارة عن حزمة من الجسيمات الدقيقة وهو ما وصفه نيوتن فيما بعد وأثبته آينشتاين. وحقق البيروني مساهمة لا يستهان بها في حساب «التفاضل والتكامل» و«علم المثلثات»، كما انتقد أرسطو طاليس بجرأة لاعتماده على التفكير المحض والاستنتاج مما أدى إلى وقوعه في

أخطاء في الكثير من الأحيان بدلاً من الاعتماد على الملاحظة الدقيقة والتجريب، وبذا أدرك البيروني إدراكاً تاماً ما تم إقراره فيما بعد في أساليب العلم الحديثة.

يشير الخليلي كذلك إلى شخصيات بارزة معروفة نسبياً على نطاق واسع في الوقت الحاضر مثل «عمر الخيام» الذي اشتهر بشكل رئيسي «برباعياته» ولكن الخيام هذا كان أيضاً عالم رياضيات مرموقاً كتب بحثاً حول علم الجبر اشتكى فيه من القيود التي يضعها المجتمع في وجه الاستقصاء العلمي بخلطه بين ما هو صادق وما هو زائف، وبلجوئه؛ أي المجتمع، لاستخدام العلوم لأغراض خسيسة ومادية فحسب.

يركز الكتاب على حقبة الازدهار الفكري إبان عهد الخليفة العباسي «أبو جعفر عبد الله المأمون» الذي حكم في أوائل القرن التاسع الميلادي. كانت العاصمة العباسية بغداد قد بُنيت منذ أربعة عقود من الزمن فقط، ومع ذلك أصبحت أكبر مدينة في العالم برمته. وفي وسط هذا المحيط النابض بالحياة أسس الخليفة المأمون «بيت الحكمة» الذي لم يوجد مثله منذ مكتبة الإسكندرية العظيمة. ويقارن الخليلي بغداد في تلك الأيام بكل من فلورنسا في عصر النهضة، أو أثينا في حقبة السياسي اليوناني «بيركليس» (495 ـ 429 ق.م).

اقتفى المأمون في البداية خطى من سبقوه من الخلفاء العباسيين في تشجيع العلماء على ترجمة الكتابات الإغريقية المتوفرة لدى المسلمين والتي تنتمي إلى عصر حكم الهلنستيين والذي امتد على مدى قرون بعد فتوحات الاسكندر الأكبر وعلى هذا تمت على القرنين التاليين ترجمة المزيد من أعمال أرسطو وفيثاغورس وأرخميدس وأبقراط، إضافة إلى أعمال مفكرين من بلاد فارس والهند إلى اللغة العربية. وقد أصبح هذا النشاط جهداً مثمراً، خصوصاً وأنه ترافق مع التقدم في صناعة الورق؟ حيث تعلّمها العرب من الأسرى الصينيين. ولم تقتصر رعاية هذا النشاط أن في الترجمة الخليفة؛ بل شارك فيها رعاة آخرون من الأغنياء، كما يشير الخليلي نظراً للفوائد العلمية التي حققها لهم في الميادين المالية، والزراعية، والمشاريع الهندسية إضافة إلى الطب، وما لبث هذا النشاط تحوّل إلى نشاط ثقافي ضروري لدعم الوضع الاجتماعي لهؤلاء.

نتج عن ذلك، كما يشير الكتاب، أنه في الوقت الذي كانت الكتابات الإغريقية تختفي فيه في أوربا فقد حفظتها ترجماتها إلى العربية، بحيث أمكن فيما بعد إعادة ترجمتها ثانية إلى اللاتينية مما مهّد السبيل لإعادة ولادة تلك المعارف المفقودة.

تمثل هذه الترجمات نصف الحقيقة من هذا النشاط العلمي الإسلامي. أما نصفها الآخر فقد تجلّى في اهتمام العرب بما يتجاوز الترجمة؛ إذ أخذ العلماء الذين ينكبّون على أبحاثهم في مراصدهم وفي بيوت الحكمة على إجراء أبحاث أصيلة في تلك الحقب الأكثر إنتاجاً في الميادين الأكاديمية والتعليم منذ الحقبة الإغريقية. وعلى هذا فإن المأمون إنما يقف في طليعة موكب الفرسان من رعاة العلم من الحكّام المسلمين.

يقول ويلفورد إن البروفسور خليلي يبدي حماساً لإلقاء الضوء على المكانة الرفيعة للعلوم العربية في القرون الوسطى وكأنه محام يقف أمام هيئة محلفين يرتاب بتشكيكها بأقواله.. ويضيف «ويلفورد» إن مؤرخي العلوم المعاصرين يتفقون بأن من الواجب أن يكون هنالك تركيز أقوى على الجهود التي بذلها العرب للحفاظ على مصادر المعرفة وتوسيع نطاقها في تلك الفترة الحاسمة من التاريخ البشري، وهذا ما قام به مؤلف كتاب «بيت الحكمة» بتفصيل لا يستهان به، وبحماس متزايد.

غير أنه وجد أن من واجبه كذلك أن يتحدث في نهاية كتابه عن حالة الإهمال المزمن في العالم العربي وفي الميادين الأوسع التي تسود عالم الثقافة الإسلامية والتي تشمل ما ينوف على بليون من المسلمين. وهو يعزو السبب في ذلك إلى تدني مخصصات تمويل الأبحاث العلمية والتعليم، والجمود في الأجهزة البيروقراطية بالإضافة إلى السياسات الدينية المحافظة والخوف المتأصل من العلم. وهو يشير إلى العالم الفيزيائي الباكستاني «عبد السلام» الفائز بجائزة نوبل للعام 1979 والذي يعتبره ربما أعظم عالم مسلم في القرن العشرين. وقد جاهد هذا، دون جدوى، من أجل دفع حركة الانبعاث العلمي في بلده باكستان. ولكنه أعلن في النهاية عن يأسه من ذلك قائلاً إن الحركة العلمية في بلاد الإسلام هي الأضعف بالمقارنة مع الحضارات الأخرى جميعاً. وتعبيراً عن يأسه إزاء أخطار هذا التردي في الحركة العلمية يقول إن تلك هي قضية في منتهى الخطورة؛ إذ إن بقاء أي مجتمع في

مستوى مشرّف إنما يعتمد اعتماداً مباشراً على الرفع من شأن حركة العلم والتكنولوجيا بحيث تبلغ المستوى السائد في العالم في العصر الحالي.

يقول الخليلي في ختام كتابه «بيت الحكمة» إن إعادة رواية هذا الماضي المتألق للعلوم العربية قد يبعث من جديد الشعور بالكبرياء مما يرفع من أهمية البحث العلمي إلى المستوى الذي يستحقه؛ أي إلى لب ما يمكن اعتباره خلق مجتمع متحضر ومتنوّر.

وبعد، فلنا أن نتساءل، أين اليوم من الأمس. وقد يجدر بنا هنا أن نستذكر موقف البابا «سيلفستر الثاني» الذي ارتقى كرسي البابوية في عام (999)م كما أوردته «زيغريد هونكه» في كتابها الذي يحمل عنوان «شمس العرب تشعّ على الغرب». تقول هونكه إن هذا البابا حيّر معاصريه بعلمه، وأحيط بالشبهات لأنه جارى المسلمين في معتقداتهم. فقد درس هذا البابا في قرطبة، وتعلّق بالعرب، وعشق الرياضيات والفلك، واستمع في الأندلس إلى الأساتذة العرب وتعلّم أشياء لم يكن أحد من الأوربيين يحلم بأن يسمع بها. وكان من أهم ما تعلمه نظام الأرقام والأعداد العربية، وبذا كان أول رجل في الغرب يتعلم الأرقام واستخدمها ونشرها في إيطاليا، ومنها عبرت إلى أرجاء أوربا بحيث حلت محلّ الأرقام الرومانية المعقدة.

* * *

جاليليو: رسول النجوم

عدد السِّيَر التي كُتِبت عن عالم الفلك الإيطالي «جاليليو» (1546 ـ 1642) تفوق كل ما كُتب من سير لعلماء مرموقين آخرين مجتمعين بمن فيهم «كوبرنيكس» (1473 ـ 1543) عالم الفلك البولندي الذي كان أول من قال بأن الأرض وسائر الكواكب تدور حول الشمس وحول نفسها)، و«يوهانس كيبلر» (1531 ــ 1630) العالم الألماني الذي يعتبر أحد مؤسسي علم الفلك الحديث وعاصر جاليليو) و«إسحق نيوتن» (1643 ــ 1727)، الرياضي والفيزيائي الإنجليزي الذي وضع قانون الجاذبية العام وقوانين الحركة)، و«ألبرت إينشتاين» (1879 ــ 1955) الفيزيائي الأمريكي ـ ألماني الأصل والمولد، صاحب نظرية النسبية والذي مُنح جائزة نوبل في العام 1921).

ومع ذلك فقد صدرت مؤخراً، وفي الفترة نفسها سيرتان عن جاليليو الذي حاكمته الكنيسة الكاثوليكية في روما، وقضى الجزء الأخير من حياته وحتى وفاته في الإقامة الإجبارية في بيته.. ومع ذلك فقد انتصر على الكنيسة فيما بعد بحيث أُطلِق عليه لقب «شهيد العلم» في القرن التاسع عشر؛ أي بعد أقل من قرنين من الزمن على وفاته.

أُجْبِر جاليليو لدى محاكمته على الاعتراف بخطأ نظريته حول مركزية الشمس ودوران الأرض والكواكب الأخرى حولها. ولكنه همس وهو على منصة المحكمة قائلاً «ولكنها تدور»، غير أن هذه العبارة لم تصل قط إلى أسماع الكنيسة. كل ذلك إنما يجعل من فصول حياته فصولاً دراماتيكية إلى أقصى درجات الدراما.

هذا ما جسده الكاتب والمخرج المسرحي الألماني الأشهر «برتولد بريشت»، رائد المسرح الحديث. فقد كتب مسرحية «جاليليو» ثلاث مرات متتالية. كانت الأولى في عام (1938) والتي صوّر فيها جاليليو كبطل أسطوري، ولكنه ما لبث أن كتبها من جديد بعد تدمير «هيروشيما» و«ناكازاكي»، ضحيتي أول تفجيرين نوويين إجراميين ارتكبتهما أميركا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. أما مسرحية جاليليو الثالثة والأخيرة فقد كتبها إثر عودته إلى ألمانيا الديمقراطية في العام (1953) من الولايات المتحدة التي التجأ إلى أراضيها إبان الحكم النازي في ألمانيا.

إذن، فقد أُضيفت إلى تلك السير والمسرحيات سيرتان في وقت واحد. تحمل إحداهما عنوان «جاليليو: راصد السماء» كتبها «ديفيد ووتون» (David Wooton) أستاذ التاريخ في جامعة «يورك». أما الثانية فهي تحمل عنوان «جاليليو» وهي من تأليف أستاذ التاريخ في جامعة بيركلي الأمريكية «ج إل هايلبرون» (J. L. Heilbron).

يقول «أوين جنجرش» (Owen Gingreich) أستاذ الفلك وتاريخ العلوم في مراجعته للكتابين إن النسخة الأخيرة لمسرحية جاليليو لبرتولد بريشت تتسم بطابع ماركسي، وأنها تتحدث عن بريشت نفسه أكثر مما تتحدث عن جاليليو. وهو يعتقد بأن أي كاتب جاد لسيرة ما لابد أن يعكس جانباً من شخصيته هو نفسه في رسمه لشخصية من يكتب سيرته. فالسيرة التي كتبها هايلبرون تحوي الكثير من

الاستطرادات التي تحوي تفسيرات جديدة لنظريات عالم الهندسة اليوناني «إقليدس» (330 ـ 275ق.م) خصوصاً وأن «هايلبرون» هو أستاذ لتاريخ العلوم. أما «ووتون» فهو يضمّن السيرة فصلاً يدور حول عدم إيمان جاليليو الديني كما يصفه، وهذا أمر قد لا يستغربه القارئ؛ خصوصاً وأن ولتون كثيراً ما ناقش موضوع الإلحاد.

يتابع جنجريش استعراضه للكتابين فيقول إنهما كليهما يكشفان عن تمكّن رائع لدى كاتبيهما حول كل ما سبق وكُتب عن جاليليو من قبل، وفي حين يتسم أسلوب هايلبرون بالسلاسة، وهو يطعّم أسلوبه بالسخرية الذكية، فإن ووتون يركز على دوافع جاليليو من طرحه لنظرياته على مسار حياته محاولاً فهم دوافعه في تبني وجهات النظر التي سبقه إليها كوبرنيكس حول مركزية الشمس في سماء الكون.

قصة جاليليو تزخر بالألغاز في رأي جنجريش. فقد كتب لكيبلر في عام (1597) معلناً بأنه يتبنّى وجهة نظر كوبرنيكس حول مركزية الشمس، مقدماً حججاً جديدة غير محددة تدعم نظرية دوران الأرض حول الشمس. غير أنه لم يتجاوب مع دعوة كيبلر له بأن يعلن رأيه هذا على الملأ؛ بل تابع تدريس وجهة النظر القديمة القائمة على أن الأرض هي مركز الكون إلى جانب متابعته الناجحة لحركة الأجرام السماوية.

لم ينشر جاليليو أي شيء ذي قيمة حتى بلغ السادسة والأربعين من عمره، وما لبث أن خرج إلى المسرح العالمي في عام (1610) بنشر كتابه «راصد السماء» معلناً اكتشافه، باستخدام التلسكوب، للفوهات البركانية والجبال على سطح القمر، وكذلك الأقمار الأربعة المضيئة لكوكب المشتري، وحقيقة أن «درب التبانة» هو في الواقع عبارة عن ملايين النجوم الواضحة، وتبع ذلك اكتشافه للوجوه الأربعة لكوكب الزهرة، وهو ما أثبت به أن هذا الكوكب يدور حول الشمس وليس حول الأرض، كما كشف عن وجوه البقع الشمسية.

بحلول عام1615 كان جاليليو قد أنهى جلّ اكتشافاته وإن لم يكن قد نشر بعض أعماله الأكثر تأثيراً. ولكن كتابه «راصد السماء» كان بمثابة كترشيح له للحصول على وظيفة في بلاط «آل ميديتشي» (medici) في فلورنسا. غير أن انتقاله إلى فلورنسا أثار خيبة أمل وصلت إلى درجة الغضب لدى أصدقائه في البندقية لاستبداله البيئة الأكثر

حرية في «بادوا» والبندقية والذهاب إلى «توسكاني» التي كانت خاضعة لتأثير الفاتيكان.

غير أن «ووتون» يفسّر قراره هذا بأن جاليليو كان يطمح بأن يقنع الفاتيكان بفتح باب النقاش بين من يتبنون مبادئ أرسطو حول مركزية الأرض وأولئك الذين يوافقون على نظريات كوبرنيكس حول مركزية الشمس، وأنه كان يعتقد بأن من الأسهل له أن يتم له ذلك في فلورنسا. وفي حين لم يكترث جاليليو نسبياً لما عرض عليه من راتب غير أنه أصرّ على أن يشمل اللقب الذي سيحمله كلمة فيلسوف؛ إذ كان يستهدف أن يعتمد كفيلسوف مما يمكّنه من الإعلان عن وجهات نظره حول ماهية تركيب الكون وليس مجرد عالم رياضيات لا يمكنه إلا أن يثبت فرضيات منهجية لحساب وضع الكواكب.

يظهر جاليليو في السيرتين كلتيهما كبطل غامض أو بطل معاكس في رأي جنجريش؛ إذ يشير ووتون إلى أن الوثائق التي ما تزال موجودة عن حياة وكتابات جاليليو قد تمت غربلتها وتلفيقها من قبل أصدقائه وكذلك العلماء الذين حرصوا على إظهاره ككاثوليكي مخلص، أما ما يقوله ووتون نفسه فهو أن جاليليو يقدم الحقائق القائمة على علم أصول الكون أكثر من تلك التي تقوم على علم أصول الدين.

ولكن هايلبرون لم يعلّق كبير أهمية على أية سمة مروق لدى جاليليو باستثناء تبنيه لأفكار كوبرنيكس، وهو لا يرى من ناحيته أي سمات خفية لعدم الإيمان لدى جاليليو تكمن خلف تمسكه المعلن بالكاثوليكية. وهو يشير إلى أن البابا «إيربان الثامن» منح إذناً خاصاً لجاليليو لحضور القداس في كنيسة قريبة من البيت الذي كان يخضع فيه للإقامة الجبرية.

يتفق كاتبا السيرتين؛ كما يقول جنجريش، على أن جاليليو كان ذا شخصية معتدّة بنفسها لا تلين له قناة. وقد وصل به ذلك إلى درجة أنّه ارتكب أخطاءً متكررة في تقدير قدرته على إقناع سلطات الكنيسة بآرائه. ويقول هايلبرون إن جاليليو لم يكن يتقبل آراء الآخرين. فقد تم إسداء النصح له بعدم التمسك بنظام كوبرنيكس، أو تدريس هذا النظام. ولذا كان لابدّ له من أن يواجه متاعب شديدة من جانب محاكم

التفتيش الدينية. فقد أُمر بالتوجه إلى روما لكي تتم محاكمته هناك ووضع بالتالي تحت الإقامة الجبرية حتى آخر أيام حياته.

زادت أموره تعقيداً بصدور كتابه المثير للجدل والذي يحمل عنوان «حوار حول النظامين الكونيين الرئيسيين» في عام (1632). وقد حاول فيه أن يعقد مقارنة محايدة بين هذين النظامين، وهما مركزية الأرض ومركزية الشمس، وإن كان هو يدعم النظريات التي تستند إلى مركزية الشمس. لم يكن كتاب الحوار يحوي كشفاً علمياً عظيماً غير أنه كان الكتاب الذي أكسبه المعركة، وكان الرواية المقنعة التي جعلت من نظريات كوبرنيكس الفلكية نظريات محترمة فكرياً، أما كتابه «أحاديث حول اتجاهين علميين» فهو أهم مساهماته العلمية ويعتبر سلفاً ومبشراً بنظريات نيوتن في الفيزياء. ويشير جنجريش إلى أن جاليليو أعد الجزء الأساسي من هذا الكتاب في مرحلة مبكرة من حياته قبل أن يكتسب شهرته العالمية باستخدامه للتلسكوب لتأكيد نظرياته الفلكية، وقد هرَّب هذا الكتاب إلى هولندا لتتم طباعته هناك.

* * *

كأس السم ـ سيرة حياة سقراط، فماذا كتب؟

«بيتاني هيوز» (Bettany Hughs) مؤرخة بريطانية مرموقة صاحبة كتاب معروف يحمل عنوان «هيلين طروادة» نشرت مؤخراً سيرة حياة الفيلسوف الإغريقي «سقراط» (469 ـ 399 ق.م) واختارت له عنوان «كأس السم». يقول «وولتر إيساكسون» (Walter Isaacson) في استعراض له لهذه السيرة إن المعضلة بالنسبة لكتابة سيرة سقراط هو أنه يشكل مادة تشبه كعكة مستديرة يكمن سقراط في وسطها، ككعكة غنية وشهية في مذاقها، ولكن بطلها يقبع في ذلك الفراغ داخلها؛ إذ على الرغم من شهرة سقراط وإصراره بأن على المرء أن يستنطق نفسه ويتفحّصها فإنه لم يكتب حرفاً واحداً، وأي معلومات لدينا عنه جاءت، بشكل رئيسي، من ثلاثة من معاصريه ـ تلميذه المخلص، الفيلسوف أفلاطون (428 ـ 348 ق.م)، والمؤرخ الإغريقي «زينوفون» (Xenophon) (431 ـ 352 ق.م)، والمؤلف المسرحي اليوناني وأعظم شعراء الكوميديا في الأدب الإغريقي القديم أريستوفانيس (Aristophanes) (450 ـ

388 ق.م). لم ينتج سقراط، أية إجابات عظيمة؛ بل اكتفى بإثارة أسئلة عظيمة. والصورة الأبقى لحياته هي مغادرته لهذه الحياة بتجرعه كأس السم، ولذا تختار الكاتبة «كأس السم» عنواناً لسيرته.

يتساءل المقال: كيف يمكن استنطاق حياة إنسان قال لنا: إن حياة لم يتفحصها صاحبها لا تستحق أن تعاش؟ ولذا فإن الكاتبة هيوز تتفحص حياة سقراط بالتركيز على دائرة الكعكة التي تحيط بذلك الفراغ؛ إذ تصف لنا المشاهد والأصوات والأعراف والعادات والحقائق التي أحاطت بسقراط. ويشير الكاتب إلى أن هيوز نجحت بهذا الأسلوب في استنطاق حياة هذا الفيلسوف. وحين لم تتمكن من ذلك كان أسلوبها ساحراً. فما نحصل عليه في «كأس السم» إنما هو عبارة عن كتب عدة «ضُفِرت» ببعضها البعض. فهي سيرة لسقراط، ووصف أخاذ للحياة اليومية في أثينا، وتاريخ مفعم بالحيوية للحرب «البيلوبونيزية». وإضافة إلى ذلك فهي تقود القارئ في جولة في المتاحف ومناطق الحفريات الأثرية والمخازن التي تحوي الكنوز الغنية التي صنعتها يد الإنسان القديم؛ إذ تأخذ بيد القارئ لتقدم له دلائلها لإثبات صحة قراءتها لحياة سقراط. ولم تقتصر جولتنا معها في بلاد الإغريق؛ بل إنها تأخذنا إلى متحف أكسفورد في بريطانيا لنتفحص معها وثيقة كتبها «سوفوكليس» (496 ـ 406 ق.م)، المؤلف المسرحي اليوناني الذي يعتبر أحد أعظم المسرحيين، كتبها على ورق البردي حيث تلقي الضوء على نوعية الحياة في بلاد الإغريق إبان الحرب «البيلوبونيزية».

يقول إيساكسون إن هيوز تمكنت بكل اجتهاد وروح عالية من تشكيل صورة مفعمة بالحيوية إلى درجة مدهشة لابن رجل كان يعمل ببناء الحجارة، وأم تعمل قابلة تولّد النساء؛ رجل يقضي جلّ وقته في الملعب الرياضي ويعقد حوارات فلسفية في دكاكين تصليح الأحذية. تحوي السيرة الكثير من التأويلات المتخيّلة حيث تبدأ بعبارات مثل: «لابدّ أن سقراط شارك في مثل هذا النشاط الجماعي» أو «على الرغم من أن الأكاديميين قد يحتجون على مثل هذه الافتراضات»، غير أن من شأنها أن تساعدنا على تصوّر شخصية سقراط كإنسان من لحم ودم وليس مجرّد تمثال من المرمر».

ولد سقراط في عام (469) ق.م وترعرع في زمن ازدهرت فيه أفكار الديمقراطية والفنون العظيمة في أثينا. وعلى بعد ثلاثة أيام مشياً على الأقدام إلى الجنوب من مدينة منافسة لأثينا، وهي سبارطة. كان معظم الذكور في سبارطة، من سن السابعة حتى الثلاثين يعيشون في معسكرات للتدريب العسكري مما يجسّد التعبير المعروف باسم «أسلوب حياة سبارطة» تعبيراً عن الخشونة في الحياة؛ حيث يتنقلون بأقدام عارية، لا تستر أجسادهم إلا أردية فضفاضة، ويرتدون الرداء نفسه طوال العام ويتدربون على الحرب دون كلل أو ملل.

شارك سقراط في أواخر الثلاثينيات وفي الأربعينات من عمره في الحرب البيلوبونيزية. وتصوره هيوز كمحارب شجاع ولكنه غير متهور. فقد كان حكيماً، في رأيها، بحيث تبنى موقف الجنود الأثينيين الذين يتمكنون من النجاة إبان هزيمتهم في معركة «دليون» (Dilion) في عام (424 ق.م). فهو يحارب بإصرار ولكنه يقود مجموعة من رفاقه الجنود إلى برّ السلامة. وهو من القوة في اعتقاد الكاتبة، بحيث يقاتل دونما تردد ومهما كانت الصعوبات لدى مواجهة التحدي، ولكنه يحافظ على هدوئه. وهذا هو الأساس في النصيحة التي ظل سقراط يرددها ومفادها أن: الشجاعة هي القدرة على التمييز بين الخطر الحقيقي وذلك القائم على مجرد الحدس؛ والتمييز بين ما يجب الخوف منه وتجنبه، وما لا يجب التخوف منه.

ينتهج سقراط لدى عودته إلى أثينا حياة غريبة؛ حيث يسير في الشوارع حافي القدمين يخوض حواراً فلسفياً في أماكن مثل دكان لتصليح الأحذية اسم صاحبها سيمون وليس في مدارس أو بيوت يمكن أن يتلقى فيها أجوراً لقاء حواراته هذه. وهو بذلك يبتدع ما أُطلق عليه اسم الأسلوب السقراطي، كما أثار الشكوك أمام مواطني أثينا بأنه مفسد للشباب.

يقول «وولتر إيساكسون» إن الكاتبة لا تقدم لنا دراسة منهجية لفلسفة سقراط، كما أنها لا تعالج المشكلة الشهيرة الخاصة بسقراط حول الماهية الحقيقية لشخصيته والصورة التي رسمها أفلاطون له. غير أنها تربط بين هذه الفلسفة وبين حقائق سقراط بالقدر الذي نعرفه من هذه الحقائق. ويشير إيساكسون إلى أن كون والدته قابلة تولّد النساء، وحيث أن قضية التوليد تشكّل تعبيراً مجازياً يستخدمه سقراط

لتفسير منهجه في استخلاص الحقيقة من خلال توجيه الأسئلة إلى الآخرين بدلاً من أن يستولد الحقيقة بنفسه. وينقل أفلاطون عن سقراط قوله: «إنني أشبه القابلة إلى حد كبير؛ حيث أنني لا أَلِدُ الحكمة.. وعلى الرغم من أنني أوجه الأسئلة للآخرين فإنني لا أستطيع أن أضيء شيئاً لأنني لا أجد حكمة لديّ».

يشير المقال إلى أن القراء قد ينحون إلى التفكير بأثينا كمكان يتخطّر فيه مواطنون يرتدون فيه تلك الأردية التقليدية وهم يتجولون في أسواقها العامة وفي البارثينون (هيكل الإلهة أثينا) وهم مستغرقون في التأمل والتفكير. غير أن هيوز تصف في كتابها ذلك الجو كريه الرائحة في المنطقة التي كان يتردد عليها سقراط، وهي منطقة «كيرا مايكوس». كان ذلك الحي يعج بأماكن ممارسة الدعارة، من الإناث والذكور. وتشير الكاتبة إلى أن منطقة كيرا مايكوس هذه هي مفتاح ألغاز قصة سقراط، وكذلك قصة العصر الذهبي لأثينا. فأزقتها الضيقة وزواياها المعتمة كانت، كما تقول، موطن تنشئة متدنية أخلاقياً وفكرياً. كان هنالك في أثينا ما نسبته ثلاثة عبيد مقابل كل مواطن بالغ. ولذا كان أولئك الذين ينعمون بالكثير من أوقات الفراغ يقضون معظم أوقاتهم في الملاعب الرياضية يشحذون أجسامهم، كما يشحذون عقولهم بالمناقشات والحوارات.

توشي هيوز روايتها لمحاكمة سقراط في عام (399) ق.م ببعض تفاصيل عجيبة. فهي تتحدث مثلاً عن عمل تلك الأداة الميكانيكية التي استخدمت لاختيار مجموعة المحلّفين التي تألفت من خمسمئة مواطن أثيني من بين ستة آلاف اسم. هنالك نسخة مطابقة من هذه الأداة في متحف «آجورا» (Agora) في أثينا، وهي عبارة عن شبه جهاز حاسوب بدائي. حيث تمرّر فيه أقراص معدنية عبر شق إلى داخل أنبوب. وتشير هيوز إلى أن جميع الاحتياطات اتخذت للحيلولة دون إفساد عملية التصويت. بل يصل الأمر بالكاتبة لسحق نبات «الشوكران» الذي يستخرج منه لسم وشمه حيث تقول إنه يطلق رائحة بغيضة غضّنت أنفها.

غير أن هيوز لم تنجح بالدرجة نفسها، في رأي إيساكسون، في إيضاح الجوانب الأكبر لموت سقراط؛ إذ على الرغم من أنها تشير في بداية الكتاب إلى تعريف سقراط للشجاعة، وهو تَبيُّن الأخطار التي يتوجب، وتلك التي لا يتوجب الخشية

منها. غير أنها لا تربط هذا الرأي بالقضايا المحيطة بموته، فهي لا تفسّر لنا لماذا اختار الموت ولم يختر المنفى أو الهرب؛ بل ولم يقدم دفاعاً جدياً عن نفسه؟ هنالك نظريات أخرى حول موضوع اختياره تجرع كأس السم وبالتالي الموت بدلاً من ذلك؛ إذ يقول تلميذه «زينفون» إن سقراط شعر بأن من الأفضل له، وقد بلغ السبعين من عمره، أن يموت بدلاً من أن يبقى على قيد الحياة في المنفى أو في الاحتجاز؛ بل ربما ظنّ بأنه، بتجرعه كأس السم إنما يخلق أساساً لأسطورة الفلسفة. أما أفلاطون فهو يقدم تفسيراً يشكل أساساً لنظرية «العقد الاجتماعي»: فسقراط إنما يعلن بذلك بأن من شأن الهروب من قرار اتخذه مواطنو أثينا إنما يمثل تهرباً من العدالة.

عندما تصف هيوز خطاب سقراط في الدفاع عن نفسه أمام المحكمة كما أورده أفلاطون في كتابه الذي يحمل عنوان «اعتذار»، تبدو الكاتبة فيه مندهشة لما أبداه سقراط من غرور فتقول إنّه ذكّر المحكمة بأنه أكثر الرجال حكمة على وجه الأرض. غير أنها لا تفسّر مدى عمق ما يعبّر عنه خطابه هذا من سخرية؛ إذ يمثل الخطاب تعبيراً مدهشاً عن التناقض السقراطي الظاهري. فهو يقول إنه سأل جميع الناس الحكماء في أثينا وأدرك أنهم ليسوا حكماء حقاً لأنهم كانوا يعتقدون، مخطئين، بأنهم حكماء. وغير أنه موقن من ناحيته بأنهم ليسوا حكماء، وهذا ما يجعله أكثر حكمةً منهم. وتورد الكاتبة ما قاله سقراط في نهاية محاكمته: «إنني ذاهب للموت وأنتم تمضون إلى الحياة. من يدري أي الرحلتين هي الأفضل؟».

يقول ايساكسون في نهاية استعراضه لكتاب «كأس السم»: لقد كان هنالك العشرات من الكتب التي بحثت في القضايا الفلسفية التي أحاطت بموت سقراط. وما يعبّر عنه كتاب المؤرخة هيوز هو أمرٌ أكثر حيوية: وهو أنها تصور حياة وزمن سقراط، حياةً تتميز بغناها ونكهتها، وتعبّر عن بيئتها؛ بحيث أنها تضفي مسحة إنسانية قوية على ذلك الفيلسوف الذي تلفّه الألغاز أكثر من أي فيلسوف آخر. يشعر القارئ في نهاية الكتاب بأننا نرى هذا الإنسان، ونشمّ رائحته بكل انعطافاته ونقاط ضعفه وتساؤلاته الذكية والمتألقة. ■

أخبار ثقافية

هدى أنتيبا

عالمة نبات من دمشق

دمشق خلال القرن الثالث عشر شبيهة بما هي عليه اليوم.. هكذا تقول «سيمون لا فلوريل ذكرى» في روايتها: «عالمة النباتات الدمشقية» عن دار «حبر الشرق» الباريسية ونشرت باللغة الفرنسية مؤخراً. في تلك المرحلة كان العالم الإسلامي ـ تقول «سيمون ذكرى» ـ يعاني من مشاكل وأزمات لا حصر لها.. فبدء انسحاب العرب من بلاد الأندلس حمل الكوارث لبلاد العرب في المشرق والمغرب معاً.. ففي مصر انتهت الحملة الصليبية السابعة ـ وقادها الملك لويس التاسع ـ بحمام من الدم. أما بغداد فقد وقعت في براثن المغول.. عندما بدأ المماليك يحتلون سورية إثر انحسار السلطنة الأيوبية.. المماليك الذين رفعوا السلاح في وجه أسيادهم أحفاد «صلاح الدين الأيوبي».. في تلك المرحلة المضطربة تدور أحداث: «عالمة النبات الدمشقية» مع وصول الفنانين الذين طردوا من الأندلس والعراق وبلاد المغرب العربي إلى دمشق حيث لجأ هؤلاء وعشرات الأطباء والصيادلة والفلكيين.. رحبت «دمشق» بتلك الباقة من العلماء وسواهم من المثقفين على غرار «عبد الله بن البيطار» عالم النباتات والصيدلي الأندلسي المعروف.. استقبلته أسرة دمشقية مستنيرة ليسهم مع كريمة تلك العائلة المثقفة في تدوين دائرة معارف

خاصة بعلم النبات وذلك في العام 1240م. كانت الفتاة تدعى «حصيفة» وهي اختصاصية في هذا الفرع.. درست العلوم والفنون، كانت تتقن الموسيقى والشعر و.. ليدشن «ابن البيطار» بالتعاون مع «حصيفة» ما يسمى اليوم المعالجة بالأعشاب والنباتات.. وتعتبر رواية «سيمون ذكرى» من أروع الفريسكات الروائية الدمشقية التي ترسم صفحة من حياة المدينة السورية في القرون الوسطى....

احتفالية القرن الإيطالي..

تعود شهرة «نيكولو آمانيتي» إلى تدشينه مع مجموعة من الأدباء في التسعينيات من القرن الماضي حركة «أكلة اللحوم» التي توخّت إلباس الآداب الإيطالية المعاصرة لحماً ودماً جديدين.. توجّت شهرته بنشره روايته الحدث آنذاك وعنوانها: «لست خائفاً» وترجمت إلى عشرات اللغات الحية.. وها هو «آمانيتي» يطل اليوم مجدداً على الآداب العالمية براوية لا تقل شهرة عن سابقتها تحمل عنوان: «احتفالية القرن» ترجمتها إلى الفرنسية «مريم بوزهر» صدرت عن دار «روبير لافون» قبل أيام معدودة. وهي تعري على غرار سابقتها سنوات الرصاص التي تعيشها إيطاليا في ظل المافيات الإرهابية.. تقتحم أحداث «احتفالية القرن» أضخم القصور الرومانية الحديثة التي بناها أثرى أثرياء إيطاليا الحديثة مع غزو التماسيح المستوردة من النيجر مستنقعات اصطناعية، شيدت لإبهار جمهور زوار ملك الأقنية التلفزيونية الإيطالية وحامي حمى عصابات المافيا الذائعة الصيت.. وعلى تخوم تلك المستنقعات أقام «الكافالييري» بطل الرواية غابة الكترونية مزودة بقردة تم استيرادها من سيرك أوكراني معروف تطل أشجارها على بركان اصطناعي مجهز بآلات كهربائية تطلق في السماء حمماً من الألعاب النارية المثيرة للدهشة.. في تلك الأجواء يتنقل صاحب المكان ويدعى «سلفاتوري شياي» مع ضيفه «نجم كل من التلفاز والأدب «فابريزيوسيبا» البطل الثاني في رواية «احتفالية القرن»... ليتابع القارئ حشداً من المدعوّين إليها من أطباء تجميل إلى نجوم الأزياء وعارضيها وعارضاتها إلى رجال سياسة ومصممي ديكورات أهم مباني روما الحديثة. يطل «مانتوس» زعيم أحد الأحزاب الإيطالية المرتبطة بعصابات المافيا

ليكشف المؤامرة التي تحاك في الخفاء لضرب إحدى الدول الأفريقية وقلب نظامها المتعاون مع هذا الزعيم.. وليصرح «نيكولا أمانيتي» على لسان أبرز شخصيات روايته: إن زمن الحياء انتهى ورحل مع الألفية التي طويت ولم يعد له وجود، في إشارة إلى اتهام القضاء الإيطالي «سيلفيو برلسكوني» بالتحرش بالقاصرات ومطالبة «روبي» فتاته القاصر عشيقها (هذا الأخير) بمبالغ كبيرة كتعويض عن شرفها المستباح!! وقد تجاوزت مبيعات هذه الرواية الفضيحة النصف مليون نسخة خلال أشهر هذا الصيف...

إيزابيل أكيندي والاسترقاق..

تسلط «إيزابيل أكيندي» في أحدث رواياتها وعنوانها «جزيرة تحت البحر» نشرتها دار غراسيه أواخر تموز 2011 الأضواء على العبودية والخرافات والشعوذة التي لا تزال تهيمن على حياة سكان هاييتي عشية الثورة الفرنسية وحتى الآن. ففي العام 1770.. تزوج في فيرساي ولي عهد فرنسا من الدوقة النمساوية «ماري أنطوانيت» ليغادر الشاب «فالموران» باريس متوجهاً إلى «سان دومانغ» أشهر مدن الكاريبي يومئذٍ.. وذلك ليخلف والده المقعد في إدارة مزارع قصب السكر التي يملكها هذا المستعمر الأبيض.. يجد «فالموران» أمامه مهمات ومسؤوليات عدة كالاهتمام بشؤون مئات العبيد العاملين فوق أراضيه.. وكان هؤلاء والزنوج ونصف مليون من أمثالهم يخضعون لاسترقاق واستغلال حفنة من المستعمرين الفرنسيين الذين احتلوا هاييتي بقوة السلاح.. تتناوب على رواية «جزيرة تحت البحر»: البطلة «زاريته» العاملة في مزارع «فالموران»... والعمة «روز» وهي ساحرة تستخدم الأعشاب لشفاء المرضى من السكان المحليين.. وصديقتها «فيوليت» العاهرة الخلاسية ذات السمعة السيئة و«لولا» قوادة ماخور المدينة.. تتابع «إيزابيل أكيندي» مسيرة أولاء النسوة في ظل هيمنة استرقاق غير إنساني بدءاً بالبطلة «زاريته» وقد بيعت في سوق النخاسة ولم تتجاوز سن التاسعة، للبطل «فالموران».. ويصدح صوت تلك الفتاة أربعين عاماً فوق صفحات هذا العمل الأدبي مع دخولها سن اليأس.. وقد عبرت على غرار بطلات «أكيندي» القويات عن صمودهن في وجه المستعمر الغاشم

وظلمه وفجوره واغتصابه لشرفهن وقتله لعفتهن وتشجيعه للشعوذة والسحر.. أما إيمان «زارتيه» بنجمها الصاعد واحتمال دحر حظها العاثر فكبير حين تنضم لصفوف الثائر البطل «ماكندال» بطل التمرد على العبودية الفرنسية في هاييتي وزميله «توسان فوفيرتور» القائد الذي نجح في طرد المستعمرين البيض إلى نيو أورليانز.. لتغدو هاييتي كما ذكرت «إيزابيل أكيندي» أول جمهورية سمراء في الكاريبي تحصل على الاستقلال...

حروب خاصة بالمراهقين

«أغنية الليل» رواية ألفها الأديب النيجيري «كريس آباتي» صدرت قبل أيام.. تصور مراهقين تورطوا في حروب أهلية في ليبيريا وساحل العاج ونيجيريا.. حروب صممت لفقراء القارة السمراء هدفها زرع الفوضى والقتل والسلب والألغام لتصفية أكبر عدد من المدنيين في تلك البلاد.. أليس هدف تلك الحروب إرضاء حكام القوى العظمى الذين يناهضون التضخم السكاني والأفواه المتزايدة من الجائعين؟! يروي بطل «أغنية الليل» الذي بلغ في مطلع الرواية سن الـ 15 كيف راح يعمل منذ ثلاث سنوات مع مجموعة من الصبيان على تفكيك الألغام. وقد خضعت تلك المجموعة لعملية نزع أوتارها الصوتية من حلقها كي لا يسهم صراخها في نشر الذعر في صفوف رفاقها.. ينخرط هؤلاء الصبية في صفوف عصابات مسلحة تعيث فساداً في دول أفريقية عدة لتصور الرواية الشبيهة باليوميات قصة حب مستحيلة بين الراوي المراهق وصديقته «إيجيوما» التي تورطت هي الأخرى في حرب لا تعرف عنها أي شيء. فالميجور «إيسين» يستأجر شبيبة مرتزقة فقيرة المنشأ من ذويهم الذين ملوا صخب أولادهم. ولا تدرك تلك الناشئة المشاغبة إلى أين ستسوقها عمليات تسليحها وتدريبها على أعمال العنف وحرب الشوارع و... وقد تطرق المؤلف «كريس آباتي» لهذا الموضوع في روايته السابقة «أبيجايل تانثي».. والروائي من مواليد «نيجيريا» لعام 1966 وهو كاثوليكي انجرف خلال سنوات طفولته إلى الأزقة قبل أن يصبح مدرساً في كاليفورنيا حالياً...

وعلى غرار «آباتي» أصبح بطل رواية «أغنية الليل» رهين حرب أهلية لا يعرف خفاياها ونهاياتها - توفيت والدته أمام ناظريه حين هاجمت عصابات مسلحة كزبانية «تشارلز تيلور» (في ليبريا) منزلهما.. وسرعان ما دفعته مجموعة من رفاق السوء إلى حمل السلاح والمباشرة بالقتل ليفقد براءة طفولته وحبه للإنسانية وليغدو قاتلاً من أبشع أنواع المجرمين وأكثرهم دموية..

شهادات من هيروشيما وناغازاكي..

في «آخر قطار إلى هيروشيما» للأديب الأمريكي «تشارلز بيلليفرينو» شهادات حية لحفنة من الناجين من انفجار أول قنبلة نووية أمريكية فوق مدينة هيروشيما اليابانية يوم السادس من آب 1945.. نشرت هذا المؤلف دار ماسو بعد ان ترجمته «لور موتيت» إلى الفرنسية صيف 2011.. يتناول «بيلليفرينو» ولأول مرة منذ تلك المأساة الإنسانية شهادات أطباء من الأرخبيل استطاعوا الوصول إلى تلك الحفنة من الأطفال المشوهين والناشئة الذين راحوا يشهدون انسلاخ جلدهم عن عظامهم تدريجياً نتيجة إشعاعات نووية تسربت إلى دمهم وبشرتهم وجهازهم التنفسي.. فرائحة النوتروجين وحرارة الإشعاعات الصادرة عن الذرات الكيميائية التي أطلقتها تلك القنبلة حسبما نقل «تشارلز بيلليفرينو» كانت وحدها كفيلة بفقدان ضحاياها من سكان مدينة هيروشيما ليس فقط جلدهم وإنما كذلك شعر رأسهم وأظافرهم وصولاً إلى مفاصلهم المتفككة وعظامهم المهترئة.. فكارثة «هيروشيما» و«ناغازاكي» لا تزال تؤرق هذا الكاتب البالغ من العمر 58 عاماً كما تؤرقه حرب فيتنام؛ لذلك جاء كتابه «آخر قطار إلى هيروشيما» معبأ بفواجع لا تستطيع واشنطن الانسلاخ عنها لأنها الوجه الآخر لسياساتها الإمبريالية.. يروي «تشالز» في مؤلفه هذا كيف استطاع رجل من سكان هيروشيما النجاة بأعجوبة وكيف حمل رفات زوجته لينقله في آخر قطار مسافر إلى ناغازاكي؛ لكن بعد ثلاثة أيام تتلقى المدينة اليابانية الثانية قنبلة نووية جديدة تدمرها عن بكرة أبيها لينجو ثانية.. ولم يكتف الكاتب بشهادات الضحايا اليابانيين وإنما عمد إلى اعترافات الطيارين الأمريكيين الذين كانوا على متن الطائرة التي تحمل القنبلة الذرية إلى هيروشيما

والذين حافظوا على دمهم البارد وهم يطرقون أبواب جحيمٍ عرفه أندادهم في فيتنام بالأمس ويعرفونه اليوم في أفغانستان والعراق وليبيا...

الليل الطويل..

على خطى «داشيال هاميت» و«هوراس ماكوي» و«روبير فينيفن» يسير كل من الأدباء «إدلاسي» و«مايكل كولنز» و«جيمس لي بورك» الذين يعالجون المواضيع الاجتماعية والسياسية الأمريكية بأسلوب تقدمي إنساني.. فبعد أن تم القضاء على الحركة العمالية في بلاد العم سام وتقطيع أوصال الحركة الاشتراكية استطاعت الرأسمالية السيطرة على مرافق الحياة الفكرية والتجارية والاقتصادية والسياسية الأمريكية، باستثناء الرواية السوداء.. ولا تزال أقلام هذا النوع الأدبي تبدع أعمالاً رائعة على غرار رواية «الليل الطويل» للأديب التقدمي «جيمس لي بورك».. يسلط «بورك» في روايته الأحدث «الليل الطويل» الأضواء على لويزيانا صيف عام 2005، حين ضربت المدينة كارثة إعصار كاترينا، ليفتضح أمر ما يسمى باليمين الأمريكي المتطرف، وعلاقاته بالمافيات المحلية والدولية، وبمهربي المخدرات والأسلحة، مع عودة عصابات «الكوكلكس كلان» إلى واجهة الحياة الاجتماعية في المنطقة.. في روايته «الليل الطويل» يوجه «جيمس لي بروك» انتقاداته اللاذعة للساسة والكونغرس الأمريكيين وقد أغمضوا أعينهم عما حدث في لويزيانا من نهب وسلب للممتلكات العامة والخاصة، وفتك بالزنوج على أيدي تلك العصابات المسلحة، حين لم تعد الحياة الإنسانية تساوي بنساً، مع تدفق المياه التي حملها إعصار كاترينا إلى المنازل، وتهديمها للمحلات والمخازن، وبجرفها السيارات والتربة وأعمدة الكهرباء.. شهد الروائي تلك الأجواء ومقتل مراهِقَيْن من الزنوج في أحد الأحياء البيضاء في المدينة، وقد عثر على جثتيهما مشنوقين.. ليكتشف المراهنات على إعادة إعمار ما تهدم، والمزايدات بين تجار البناء وأصحاب النفوذ بين سياسيي الأحزاب اليمينية المتطرفة الذين عملوا على ابتلاع أكبر حصة من المساعدات المالية الفيدرالية القادمة لإعمار لويزيانا.. تفضح رواية «الليل الطويل» الممارسات الاحتكارية الرأسمالية لتجيير الكوارث الطبيعية خدمة لمصالحها في

الربح السريع، ونهب المواطنين الشرفاء؛ لا بل المزايدة والاتجار بالأراضي التي ضربها إعصار أو زلزال أو فيضان أو هزة أرضية أو ما شابه...

الحروب الخفية...

لأن نشاطات وبرامج عمل وكالة «السي آي ايه» تشمل مناحي الحياة كافة ينصرف الروائي البريطاني «فريدريك فورسيت» لتعرية أساليب عملها في أعماله التي تنضوي تحت عنوان الرواية البوليسية السياسية.. وفي أحدث نتاجاته: «كوبرا» يعري «فورسيت» العلاقات الحميمة القائمة بين البيت الأبيض ووكالة الاستخبارات الأمريكية تلك التابعة بشكل مباشر لسلطات الرئيس الأمريكي.. يدور موضوع «كوبرا» وهي أفعى سامة جداً حول أحد برامج عمل السي آي ايه. وقد أوكل الرئيس الأمريكي في «كوبرا» مهمات لتلك الوكالة تتلخص بالقضاء على تجارة الكوكائين. ويعتبر هذا المخدر أحد الأسلحة الفتاكة لتلك الأجهزة الاستخباراتية الأمريكية تستخدمها للتخلص من المرتزقة الذين ينفذون عملياتها القذرة.. فتدس السموم في حبوب الكوكائين المنشطة كالجراثيم القاتلة والمسرطنة لتصفية المتعاونين معها.. لذلك يستدعي الرئيس الأمريكي في رواية «فريدريك فورسيت» المدير السابق لإحدى العمليات الخاصة للسي آي ايه رغم وصوله إلى سن التقاعد ليكلفه بمهمة مكافحة «الكوكا».. ويَسْخَر الأديب البريطاني في «كوبرا» من هذا الرئيس الشبيه في أكثر من وجه بنظيره «باراك أوباما» وبحملته ضد العنف والإرهاب الدوليين، علماً بأن أجهزة استخباراته تعمل من دون كلل أو ملل على نشر الفوضى وتأجيج الإرهاب في أنحاء متفرقة من العالم.. ويحمل هذا المدير لقب «كوبرا»، علماً بأن هويته تشير إلى أنه يدعى بول.. ويتولى القيادة لهذه العملية السرية المرافقة لحروب محلية في بؤر ساخنة من أمريكا اللاتينية وأفريقية وجنوب شرق آسيا و... وتخصص لهذه العملية ميزانية تتجاوز الملياري دولار ومدتها 18 شهراً.. لينصرف «فورسيت» إلى وصف دقيق لمراحل إعداد الحرب على تجارة المخدرات المرتبطة بشكل وثيق بتجارة الأسلحة و.. حرب كل شيء فيها مسموح ومباح: من ضربات إلى مؤامرات ودسائس الخ.. يختار هذا الجاسوس

الذكي مساعده الأيمن المدعو «كال ديكستر» الذي تخرج من عمليات حرب فيتنام قبل ان يصبح محامياً من الطراز الأول، لكن وفاة نجله جعلته يعود إلى صيد الجوائز واقتناص الفرص. أما ساعده الأيسر فهو طيار قدير توفي شقيقه من تعاطي المخدرات.. يزود «كوبرا» فريقه بفرقاطتين حربيتين.. ليتابع القارئ عملية مكافحة المخدرات خلال تصفحه رواية «فورسيت» حتى تتكون لديه قناعة استحالة تفكيك شبكات الترويج للكوكائين علماً بأن السي آي ايه منذ ولادتها تستخدم هذا المخدر لزرع الفتن والانقسامات بين الشعوب وعبر الحدود في كل من كولومبيا والمكسيك وتايوان وكمبوديا و.. تجري أحداث هذا العمل براً وبحراً وجواً مما يثير غضب عراب تهريب المخدرات في كولومبيا المدعو «دون ديفو استيبان» فيسعى للانتقام من زبائنه الذين يكيدون له ويريدون له الموت حسب اعتقاده.. فينشر «كوبرا» إشاعات مغرضة للإيقاع بعصابات يريد حاكم البيت الأبيض القضاء عليها لغرضٍ ما وخدمة لحربه المسعورة ضد العنف والإرهاب التي افتعلتها تلك الأجهزة لبيع الأسلحة وإرضاء لتروستات تروج وتسوق الحروب الإقليمية..

قرن من العنف الأمريكي...

قبل 125 سنة من الآن خلال تجمع عمالي في شيكاغو طالب بتقليص ساعات العمل إلى ثماني ساعات أُطلقت قنبلة قتلت العديد من رجال الشرطة هناك.. ليسلط «لويس آداميك» صاحب كتاب «قرن من العنف الطبقي في أمريكا بين الأعوام 1830 و1930» نشرته دار «ساوماي» قبل أيام الضوء على ما دعاه الاستراق الصناعي الذي يشكل برنامج عمل أسياد ذاك العصر.. وينحدر «آداميك» من سلوفينيا وقد هاجر إلى بلاد العم سام ليروي قصة ولادة نقابات عمالية أمريكية ناصرت آنذاك ظاهرة الخروج على القوانين والهجوم على المصارف والمؤسسات الرسمية.. ظاهرة سرعان ما عملت على حماية الجريمة المنظمة التي تشرف على رعاية الانتخابات الأمريكية بأشكالها منذئذٍ.. ليؤرخ قبل عدة أشهر من الآن الأديب الفرنسي «جان باتريك ماشيت» ظهور الرواية البوليسية الأمريكية قائلاً:

«رأت هذه الرواية النور في ظل ثورة من نوع خاص انطلقت من نيويورك وشيكاغو لتعم المدن الأخرى وذلك عندما شكل القضاة وعمدة تلك الحواضر ورؤساء عصابات إجرامية جالية متماسكة ذات مصالح مشتركة».. ويستأنس هذا المؤرخ «بقرن من العنف الأمريكي» ليصور كيف ترتبط تلك التنظيمات الإجرامية بجذورها التي تعود إلى مرحلة الحرب الأهلية في الولايات الأمريكية قبل ان تتحد الأخيرة.. وما تمخض عن تلك المصالح التي رعتها بيوتات المال والمصارف الصهيونية من انهيار اقتصادي عشية الحرب العالمية الثانية ومن ثم سيطرة الجريمة المنظمة وشبكات نفوذها على مقاليد السياسة والصناعة والمال في بلاد العم سام.. لتصبح مقولة: «ما تريده جنرال موتورز تنفذه واشنطن» شعار المرشحين للبيت الأبيض والدبلوماسية الأمريكية..

كستناء العبودية...

هي فاتحة أدب جزيرة «لاريونيون» صدرت قبل أيام عن دار «الشجرة» الباريسية تحت عنوان «الكستناء» للأديب «لوي تيماجين هوات» باللغة الفرنسية.. تروي المآسي والعذابات التي ذاقها الزنوج والخلاسيون في القرن التاسع عشر في المستعمرات الفرنسية وراء البحار.. وهي وقائع عاشها هذا الطبيب الخلاسي الذي قارع مظالم القرن المذكور وزُج في السجن زوراً وبهتاناً وخضع لمحاكمة طويلة قبل ان يتم نفيه إلى باريس.. نشرت روايته عام 1844 أي قبل أربع سنوات من إزالة الرق في تلك الجزيرة.. واعتبرت الرواية كجرس إنذار للمستعمرات المذكورة.. وتجري أحداث هذا العمل الواقعي عام 1833 حين يتم الاعتداء على عدد من العبيد في مزارع قصب السكر التي تشتهر بها تلك البقاع.. فيتمرد الزنوج العاملون بالسخرة والمربوطة أقدامهم بالسلاسل خلال قطعهم للقصب الحلو المذاق.. يختار هؤلاء الموت على العبودية وذلك عبر [14] لوحة أو قصة تصور جحيم حياة الأرقاء اليومية.. وعندما يختار أنصار «الكستناء» ــ وهو لقب مزارع القصب من الزنوج ـ الهروب من أسيادهم والمخاطرة بحياتهم، تهاجمهم كلاب أصحاب البشرة البيضاء لتنهش قطعاً من أجسامهم وتتركهم عرضة للنزف والموت البطيء...

شهادات حرب رواندة الأهلية...

تميز الروائي «جان هاتز فيلد» بأنه اختصاصي في سرد وقائع حروب الإبادة في أنحاء متفرقة من العالم على غرار ثلاثيته حول حرب «رواندة»... فمن خلال شهادات حية استطاع تشكيل لوحة روائية فيها العبرة والمثل والاعترافات المؤلمة.. ينقل الأديب «هاتزفيلد» القارئ إلى عالم رواية مثيرة للدهشة عنوانها: «أين هو الليل؟» مطبوعات دار «غاليمار»... حين ينطلق مع مراسل صحفي حربي يدعى «فريدريك» يحط في أثيوبيا على أبواب الصومال.. ليلتقي الصحفي مع عدّاء سابق للماراتون الأولمبي يدعى «آيانلي» على تخوم الصحراء الصومالية حيث المعارك حامية الوطيس.. وكان «آيانلي» قد فاز في ألعاب «بيكين» الأولمبية لكنه تعرض لمؤامرة من قبل رفاقه اتهموه بتعاطي المنشطات ليتم استبعاده بعد ذلك.. فيجري «فريدريك» تحقيقات حول هذا الموضوع في محيط هذا العداء الصادق بدءاً بزوجته وصولاً إلى مدلكته ومروراً بحفنة من منافسيه.. ليرتحل القارئ مع هذا الصحفي إلى إرتيريا وأوغادين وأديس أبابا والباكستان وعدة دول تقع شرق أوربا حيث اندلعت الحروب والمعارك مع تعاطي حقن المخدرات والقات.. وليكتشف القارئ في النهاية أن العداء «آيانلي» بريء وأنه كان ألعوبة في يد بائع أسلحة شرير؛ هذا إلى جانب تعرض البطل لتمييز عنصري في الألعاب الأولمبية عشية فوزه بالميدالية الذهبية...

ثقافة «الراين»..

تحت عنوان: «ذهب الراين» نشر «فيليب ميامير» قصة حضارات أوربية لا تزال تعيش على ضفاف هذا المجرى المائي الكبير.. صدر المؤلف مطلع حزيران من هذا العام عن دار «بيران» ويعمل صاحبه بروفسوراً في الطب التجريبي في جامعة برلين ومدير أبحاث منطقة الألزاس.. ومن أبرز مؤلفاته: «الإنسان والملح» لعام 1982.. و«السعادة ألا تكون أمريكياً» لعام 2004.. وقصة «الألزاس» لعام 2008.. و«فرنسا وبروسيا تاريخ متقاطع» 2009.. يتطرق البروفسور «فيليب ميامير» في أحدث مؤلفاته «ذهب الراين» 2011 لرموز نهر الراين: وأبرزها التمزق الذي

عرفته القارة العجوز قبل ان يتم توحيد عملتها وجمع شملها في ظل ما يسمى: «الاتحاد الأوربي»... فالتوأمة الثقافية بين «ستراسبورغ» و«بال» و«بريم» و«كولون» وسواها من المدن المجاورة لهذا النهر الذي ينطلق من جبال الألب ليصب في بحر الشمال ـ جعلت تلك الحواضر الراينية موزاييكا من الشعوب المتأثرة بحضارات جرمانية وسلتية وغولية وفلامية وساكسونية.. ألم يشكل الراين، كما يقول المؤلف الألزاسي، معبراً مائياً بين بريطانيا وإيطاليا؟ فروائع «الكواتروشنتو» الإيطالية كانت تعبر هذا النهر بالاتجاه المعاكس، مجتازةً بلاد الفلامان والألزاس، وصولاً إلى جزيرة الضباب.. ورغم أن ثقافة الراين اليوم لوثرية بروتسطنطية إلا أنها تحتفظ بآلاف الميثولوجيات والقصص الشعبية المرتبطة بتاريخ المنطقة.. ليتابع هذا الكاتب المتعدد المواهب: «بدون الراين لم تقم الحروب».. فحول الأنهر تنمو بذور الفتن والمعارك في أوربا.. ألم يعمل «هتلر» على إقامة ما يسمى بألمانيا العظمى متجاهلاً وجود حضارات ولغات سلافية وأخرى فلامانية وثالثة فرنسية ورابعة إيطالية حول مجرى هذا النهر؟ ألم تتعرض مدن راينية عظيمة على غرار «هايدلبرغ» للسلب والحرق والتدمير أيام لويس الرابع عشر ملك فرنسا في القرن السابع عشر في محاولة هذا الأخير ضم بلاد الراين لمملكته؟ ألم تصبح الألزاس الفرنسية منذ عام 1648 ألمانية في القرن التاسع عشر؟ ألم تشهد مياه الراين ولادة ما يسمى «النيبيلونفن» وهي قصص أسطورية رومانسية تعتبر تراثاً جرمانياً اليوم!؟...

أجمل سنوات العمر...

إنها كوميديا رومانسية بريطانية حققت أعلى المبيعات على الصعيد العالمي بالنسبة لرواية كتبت باللغة الإنكليزية.. تحمل عنوان: «في يوم من الأيام» ألّفها «ديفيدنيكولس»، تجاوزت أعداد النسخ المبيعة منها المليون نسخة على امتداد الأشهر الثلاثة الماضية، لتنتقل إلى هوليود وتغدو فيلماً سينمائياً حط في صالات العرض أواخر آب.. تجري أحداث رواية «في يوم من الأيام» منتصف تموز من عام 1988 في مدينة «أدنبرة» أواخر الحقبة التاتشرية حين صعد نجم ما يسمى بالموجة الجديدة في سماء المملكة المتحدة.. عشية تلك الليلة تلتقي «إيما» المثقفة

المؤيدة لكفاح «نيلسون مانديلا» مع «ديكستير» الشاب الجميل الثري الذي تخرج مؤخراً من الجامعة.. إلا أن قدرهما سرعان ما يعجز عن لم شملهما.. تعمل «إيما» في مطعم مكسيكي كنادلة قبل أن تحترف الكتابة، في حين يدخل «ديكس» إلى الهند ليجري مواهبه في التلفزيون لكنه يدمن على المخدرات ويكاد يفقد الشهرة التي طالما طاردها مع وصول «طوني بلير» إلى السلطة.. ما يميز رواية «في يوم من الأيام» عن الروايات البريطانية الأخرى أن كل فصل من هذا العمل ينطلق يوم 15 تموز من سنة جديدة وهو موعد لقاء بطلي هذا العمل الكوميدي، لكنه موعد يحمل الحظ السيء لكل من «إيما» و«ديكستر» حين يعجز هذا الثنائي عن البقاء جنباً إلى جنب مدى الحياة...

آل كابوني في مالي...

«سامي تشاك» روائي من «توغو» يكتب باللغة الفرنسية.. صدرت له قبل أيام رواية واقعية عنوانها: «آل كابوني في مالي» تكشف خفايا المافيات الأفريقية المتعاونة مع المرتزقة الفرنسيين والأمريكيين والبريطانيين الذين يشاركون عملاء استخباراتهم في نشر الفوضى والحروب الأهلية استنزافاً لموارد القارة السمراء الوفيرة... تنطلق الرواية حين يحط «رونيه» بطل هذا العمل وهو صحفي فرنسي في مالي برفقة مصور لنقل الأحداث التي تهز المنطقة الحدودية بين هذه الدولة وجارتها غينيا.. لينتقل هذا الصحفي من قرى تلك البقاع إلى «باماكو»: عاصمة مالي حيث تتشابك الأحداث وتتصاعد مع اكتشاف «رونيه» لشبكة من مهربي الأسلحة إلى المناطق الحدودية المذكورة تتزعمها إحدى عصابات المرتزقة المنتشرة في تلك القارة.. يسرد الصحفي خفايا أروقة مجتمع «باماكو» المخملي حيث تلمع نجومية شخصية من الكاميرون تقوم بدور زعيم عصابات شيكاغو الشهيرة آل كابوني تعيث فساداً وإجراماً في العاصمة الجميلة.. يكتشف قارئ هذه الرواية تقاليد مجتمع كانت ثقافته تعتمد على الرواية الشفهية والقص الشعبي والشعر الزجلي تحولت إلى الكتابة والتدوين من دون أن تسعى للمحافظة على تراثها القديم.. وسرعان ما يتابع القارئ أحداثاً عرفتها مالي في التسعينيات من

القرن الماضي حين كان أثرى أثرياء المنطقة «دوتيان كوان» ـ وهي شخصية حقيقية استوحى الروائي «سامي تشاك» تحركاتها وأطباعها ليرسم ملامح البطل المضاد في روايته «آل كابوني في مالي» ـ يقود في الخفاء عمليات تهريب الأسلحة والمخدرات والمؤامرات الدائرة في تلك البقاع حتى لقبته الصحافة المحلية زعيم المافيا الأفريقية آنذاك....

التزام المرتزقة!!

«نيقولا بارت» من مواليد عام 1980 يحمل شهادة جامعية في العلوم السياسية.. انخرط في الجيش الفرنسي عام 2003 ليخوض كرئيس وحدة في الفرقة 21 مشاة البحرية عدة معارك في كل من «كوسوفو» و«غوايانا» و«أفغانستان» ينشر بالتعاون مع «ألكسندر هوفمان» يومياته وانطباعاته تحت عنوان «ملتزم»؛ صدرت عن دار غراسيه الباريسية حزيران 2011.. وتعتبر هذه اليوميات شهادات حية للمقاتلين الفرنسيين وراء الحدود... وقد طلب الناشر «غراسيه» من الأديب «هوفمان» التعاون مع هذا الملازم المتطوع لإلقاء الضوء على حياة أفراد الجيش الفرنسي العاملين في المناطق الساخنة ليأتي كتاب «ملتزم» ينضح بالفضائح والمؤامرات والدسائس العسكرية. ويصف «نيقولا بارت» في شهاداته واعترافاته تلك كيف تشارك فرنسا في معارك الناتو في أفغانستان رغم أنه ما من حرب أعلنت بينهما، والمهام التي يقوم بها مع عشرات المتطوعين الأجانب من أجل تحقيق السلام المزعوم، ومن أجل تمثيل مصالح فرنسا والدفاع عنها هناك. وقد أُصيب بصدمة إثر مقتل عدد من رفاقه في السلاح هناك.. ويتكلم «بارت» عن التمارين التي يخضع لها كل متطوع قبل انتقاله إلى ساحة القتال ومدتها ستة أشهر وتشمل دروساً في التكتيك العسكري والمواجهة المسلحة.. وقد انخرط «نيقولا» في المهام القتالية عام 2003 وكان قد تقدم بمسابقة للتعليم ليصبح أستاذاً على غرار والديه لكنه لم يوفق فانخرط في الجيش كمتطوع.. ويفتتح «بارت» كتابه برسالة موجهة إلى والدته التي تعمل كمدرسة يخبرها أنه وجد عملاً في المؤسسة العسكرية رغم صعوبة الحياة في صفوفها ويعلمها كذلك أنه وجد نفسه في المسؤولية الملقاة على عاتقه.. وأن

المخاوف والشكوك لم تساوره خلال مهامه في أفغانستان لأن الخطر فقط يجعله يقظاً.. أما بالنسبة للعقد الذي وقعه مع الجيش الفرنسي فقد انتهت مدته الأولى وهي عام واحد ليجددها ثماني سنوات أخرى لكن ذلك لن يؤهله للعودة إلى الحياة المدنية في حال ظل على قيد الحياة كما يقول.. فالتمارين والتدريبات صعبة في صفوف القوات الفرنسية المنتشرة في أفغانستان.. وها هو يلتحق في تشرين الثاني بقواتها المرابطة في الغابون للقيام بمهام ترحيل الفرنسيين المقيمين في هذا البلد الأفريقي... وينتهي الكتاب بانتظار «بارت» لمهام أخرى قادمة..■



التجربة الإبداعية وبعدها الحضاري لدى طاغور

ت: د. نذير العظمة

ينتمي طاغور إلى أسرة براهميه غنية. وكان أبوه وجده يهتمان بالعمل الخيري والإحياء الديني. بالإضافة إلى خدماتهما الخيرية في مساعدة المحتاجين والفقراء تميز طاغور بكبريائه الحضارية وسعيه إلى اليقظة الثقافية والروحية. فمن هنا كان طاغور وارثاً ومبدعاً في آن. انتفعت أسرته من الازدهار الاقتصادي الذي نشأ في الهند كجزء من الامبراطورية البريطانية. وحصل على لقب فارس لانجازاته الإبداعية والتربوية والثقافية. ولكنه تخلى عن هذا اللقب في 1919 م محتجاً على قتل جنود الجنرال داير لهنود مدنيين في أمرستار. بلغ عددهم (367) قتيلاً ماعدا الجرحى الذين بلغ عددهم (1200).

يعبر طاغور في تجربته الإبداعية عن صيرورة الذات وتساميها لمواجهة الركود والموت. وقد حصل على ثقافة موروثة من بيئته من خلال تعليم خصوصي. درس التاريخ والفلك والدين والسنسكريتيه وأدبها. ونشأ في بيئة البنغال الغنية وطبيعتها مسلحاً بالذات الحضارية والروح الاجتماعية الموروثة. تزوج ببنت من تلك البيئة وذاق معها ثمار الحب بانفتاح على الطبيعة الإنسانية وبيئة البنغال الطبيعية. والموروث الهندوسي الثري.

يمثل براهما[1] فيه الإله الأعلى. وهو القوة المقدسة التي تثبّت الكون. ولبراهما ثلاثة أقانيم تدعى الثالوث الهندوسي: براهما خالق الكون. وفيشنو الحافظ. وشيفا المدمر. وبراهما هو الذات الكونية التي هي أصل الأرواح الفردية. ولبلوغ الكمال الروحي يكتشف الأفراد البراهما أي الذات الكونية في أنفسهم. وفي كتاب الريج-فيدا وهو من الكتب الهندوسية الأولى. تعني البراهما القوة الكامنة في الأضاحي الدينية. وبتطور الفلسفة الهندوسية عنت هذه القوة روح الكون. ويمجد كتاب الأوبانيشاد براهما فوق كل أشكال الآلهة الأخرى[2].

طاغور يستجيب إلى التحديات الحضارية الغربية بالعودة إلى الإنسان وجذوره الثقافية. تتعدد أشكال التجربة الإبداعية لديه وتتوحد في الشخصية الإنسانية فيتدفق الشعر من معاناة الإنسان بانتمائه الكوني الكلي في إطار الطبيعة والتجربة الإنسانية. بالحب والانفتاح واحترام الحق يتسامى إلى طريق الذات الكبرى وتيار الحياة الكونية، هوية حضارية واعية بنكهة صوفية . فتصب أشكال الإبداع في وحدة الشخصية المتميزة حضارياً والمتحدة إنسانياً. تتغذى بالتجربة. فتبني الذات بالوعي واحترام الآخر. أطلق عليه غاندي لقب منارة الهند وعرف بشاعر الحب والسلام .

من هنا نفهم التنوع في إبداع طاغور: الشعر والقصة والمسرح والغناء والموسيقى والرسم والرواية والتربية والتعليم.كانت كل هذه الأجناس تحمل مخزونه البراهمي والهندوسي بأساليب حديثة.

السيرة والقصيدة

ولد طاغور في 1861 في الجزء البنغالي من مدينة كالكتا. وحين بلغ السابعة عشرة من عمره أرسله والده إلى لندن لدراسة القانون. ولكنه لم يكمل دراسته لتعلقه بالأدب والفن وبعد أن عاد إلى الهند أسس مدرسة فلسفية «فيسفا بهاراتي» (الجامعة الهندية للتعليم العالي) في عام 1918 في شانتي نيكتان بغرب الهند.

(1) الموسوعة العربية العالمية ج4- ص 285-286

(2) رالف والد إمرسون الامريكي (1803-1882) يستعير مفهوم الروح الكلي في تأمله الفلسفي من الهندوسية. ومنه انتقل إلى جبران خليل جبران (1883-1931) مفهوم الروح الكلي المتعالي الذي لا وصول إليه بغير الموت أو الحب أو الذكر بفناء الأنا وبقاء الهو (الله) عند الصوفيين.

أغنت أسرته وأشقاؤه الثقافة والأدب والموسيقى البنغالية.

تزوج 1883 في الـ22 من عمره بفتاة في الثانية عشرة مرينالييني أنجبت له ولدين وثلاث بنات. تجربة الزواج هذه عمّقت في نفسه الإيمان بالحب وولدت عاطفة إنسانية سامية تجلت في مجموعته بعنوان «بستاني الحب» ويقول منها:

«لقد هلت الفرحة من جميع أطراف الكون لتسوي جسمي، لقد قبلتها أشعة السماوات، ثم قبلتها حتى استفاقت إلى الحياة. إن ورد الصيف المولي سريعاً قد ترددت زفراته في أنفاسها وداعبت موسيقى الأشياء كلها أعضاءها لتمنحها إهاب الجمال. إنها زوجتي لقد أشعلت مصباحها في بيتي وأضاءت جنباته».

لكن موت زوجته وابنه وابنته وأبيه 1902-1918 اختطف منه فرح الحب وعمق في شعره صوت الحكمة.

توج إنتاجه الشعري بمجموعة «ماناسي» أي المثالي. فشكلت قفزة نوعية في شعر البنغال. انتقل إلى البنغال الشرقية ببنغلادش 1891 واستقر فيها يدير ممتلكات العائلة لعشر سنوات يقضي معظم وقته في مركب معد للسكن يجوب نهر بادما (الغانج) ويعاشر القرويين البسطاء والفقراء الذين زودوه بالإلهام الشعري والتعاطف الإنساني والصور الواقعية الحسية مع روح الدعابة والنكتة وقصص وغناء ومسرح من الريف البنغالي الساحر ونهر الغانج الذي شكل أفقاً رحباً لروحه الشعرية في دواوين أميزها «سونار تاري» أي القارب الذهبي ومسرحيات أبرزها شيترا 1892.

طبق نظريات جديدة في التربية والتعليم. ومزج التقاليد الهندية العريقة بالمفاهيم الغربية الحديثة في جامعته فيسفابهارتيا الجامعة الهندية للتعليم العالي لكن الطبيعة والموت 1902-1907 ظهر أثرهما في ديوان «جيتنجالي» أي قربان الأغاني 1912 لقد أبدع ألف قصيدة شعرية و25 مسرحية و8 مجلدات قصصية و12 رواية أهمها «غورا» و«البيت والعالم» ومقالات ومحاضرات في الفلسفة والدين والتربية والسياسة والاجتماع.

في الستين من عمره اتجه إلى الرسم والصورة المرئية وترك لنا آلاف اللوحات وإبداعات في الموسيقى والغناء أكثر من ألفي أغنية. منها النشيد الوطني للهند والنشيد الوطني لبنغلادش. كما أقام معارض رسم في باريس وغيرها يقول طاغور:

عندما بدأت أرسم لاحظت تغيراً كبيراً في نفسي بدأت اكتشف الأشجار في حضورها البصري وبدأت أرى الأغصان والأوراق من جديد وبدأت أتخيل خلق وإبداع الأنواع المختلفة منها وكأنني لم أر هذه الأشجار مطلقاً من قبل أنا فقط كنت أرى الربيع. الأزهار تنبثق من كل فرع من عروقها بدأت أكتشف هذه الثروات البصرية الهائلة الكاملة في الأشجار والأزهار التي تحيط بالإنسان على مدى اتساع نموه.

ترجم طاغور جيتنجالي (قربان الأغاني 1912) وهو في حال المرض. واصطحبه معه في رحلة إلى أوربا وأمريكا وهو مختارات من ثلاث مجموعات شعرية كتبها طاغور بالبنغالية: نايبديا (أي القرابين 1902) وخيا أي العبور 1905 وباقة الأغاني. في لندن أطلع صديقه الرسام روتنشتين على المخطوطة التي اشتهرت بعنوانها البنغالي جيتنجالي فأطلع الشاعر الايرلندي المشهور و.ب.يتيس الذي أعجب بها. وطبعتها جمعية الهند في لندن بعد أن أجرى عليها ييتس إصلاحات بسيطة (1912) وسمح طاغور لمجلة «شعر» الأمريكية بنشر ست قصائد منها.

وقام اندريه جيد في فرنسا بترجمة جيتنجالي إلى الفرنسية وقدم لها ملاحظاً أن فكرة الانتظار ترددت كثيراً في المجموعة كما في القصيدة الحادية والأربعين:

«أين تقف خلفهم جميعاً يا حبيبي مختبئاً بين الظلال؟ هم يدفعونك ويخلفونك على الطريق المترب ولايحسبونك شيئاً وأنا أنتظر هنا الساعات الطوال وقد وضعت قرابيني لك، بينما يأتي العابرون ويأخذون زهوري واحدة بعد واحدة، حتى أوشكت سلتي أن تخلو» ويقول أيضاً من قصيدة أخرى : «إني أحبك أيها الصدى أكثر من أي شئ آخر . أنت تلقي في نفسي الاضطراب والقلق ، وإليك يصعد أنين نايي ! أنت الذي أحب أن أسمع غناء الطيور من شفتيك ، وأسمع همهمة الشلالات ، وأنصت إلى الموسيقى العميقة الخفية في البستان ، وعلى أغنية الكون كله . ولكن لماذا لا أستطيع أن أظفر بلمحة منك مع أني أبحث عنك في كل مكان»

تحول الأسطوري في شعره من موروث الذاكرة إلى غناءٍ وجداني صوفي (غرام رادا وكريشنا) واتجهت أشواق النفس إلى الاتحاد بالله والرحلة صوب السلام والأمان بخضوع تام فنتذكر أغاني الفيشنو وبوح رادا بأشواقها لكريشنا. وقد توحدت نبرة

الحب الإلهي في «جيتنجالي» بنبرة الحب الإنساني في «البستاني» الذي تألق مفعماً بفرح الحواس.

هكذا تعانقت في شعر طاغور جذوره البراهمية وفرح الحب الذي تمتع به في زواجه المبكر في مقتبل العمر. فتحول ما في الذاكرة من أساطير فشنو إلى لهب الوجدان وعبّر طاغور عن أشواق النفس إلى الاتحاد بالذات الكونية في رحلتها صوب السلام والأمان بخضوع مطمئن على لسان المرأة (رادا) وسحر شفاف يتألق بالجمر والصدق. فمهد جيتنجالي لنيل طاغور جائزة نوبل في 1913 بعد أن هزت نغمات شعره العالم بالانجليزية والفرنسية من خلال ييتس في بريطانيا واندريه جيد في فرنسا.

رابندرانات طاغور (1861-1941) ابن دايبندرانات طاغور زعيم طائفة براهمية سماج في القرن التاسع عشر في البنغال قامت بحركة إحياء دينية جديدة على أسس وحدانية في الهند كما وردت في الأوبانيشاد من المصادر الأم للهندوسية.

بالإضافة إلى نشاطاته الأدبية المتعددة تولى طاغور إدارة أملاك العائلة في الريف البنغالي مما أكسبه خبرة اجتماعية وميولاً إصلاحية. فبدأ مشروعه التعليمي في شنتيكيتان حيث استمر في تحقيق حلمه الإصلاحي في التعليم على أسس الأوبانيشاد. واشترك في الحركة الوطنية في الهند من خلال قناعاته الرؤيوية غير العاطفية. كان غاندي الأب السياسي للهند الحديثة صديقه الحميم. في 1915 منحت الحكومة البريطانيه طاغور لقب فارس الذي تخلى عنه بعد سنوات احتجاجاً على سياساتها الاستعمارية.

و من خلال تجربته الإبداعية شاعراً ومفكراً عبَر قارات العالم شرقاً وغرباً برؤياه الحضارية وأبعادها الإنسانية انطلاقاً من انتماء راسخ للحضارة الهندية. أصبح الصوت المعبر عن التراث الروحي للهند. ولاسيما في مسقط رأسه في البنغال وتحول إلى مؤسسة حضارية انسانية مسموعة الصوت في العالم كله.

في المسرحية والرواية

حبال صوتية متعددة والحنجرة واحدة

في المسرحية:

يعتمد طاغور في مسرحه الرمزي على موضوعات أسطورية تتحول إلى سياقات موضوعية واقعية. أو موضوعات وأفكار واقعية تتحول إلى توهج شعري وجداني يلامس الأسطورة. ففي مسرحية «مكتب البريد» يتناول طاغور فكرة الانتظار. (أمال) الطفل الصغير الذي ينتظر وصول رسالة من الملك (هيرالد). يتجاذب أطراف الحديث مع المارة ليتحمل عبء الانتظار والزمن فيضيقون بسذاجته وأسئلته وكلماته. لكنهم يتخذون من الحديث معه وسيلة لنفي همومهم وأحزانهم وتخفيف الأعباء عنهم. ولكي ينهي طاغور المسرحية بنهاية سعيدة يستحضر الملك شخصياً إلى الطفل المنتظر في الخاتمة تعويضاً عن الرسالة التي لم تصل.

أما في مسرحيته «شيترا» التي اقتبسها من «المهابهارتا» يطرح حكاية المرأة والرجل وتنافس الذكر والأنثى على الاعجاب والسيطرة. فالبطل أرجونا متيم بشيترا التي رباها أبوها الملك على الكبرياء والفروسية حتى لكأنها فارس يصول ويجول في ساحة المعركة بقلبها لا بثيابها فحسب. إلا أن التربية التي جعلتها تأبى وتتمنع على ارجونا لم تستطع أن تغير طبيعة الأنثى التي لانت واستسلمت لقوة الرجل الذي جاولته وصاولته بالحب. وكما تحول طاغور بالأسطوري إلى الرمزي والواقعي فإن الحوار واللغة يتحولان إلى توهج وجداني غنائي لطبيعة الموضوع الذي تطرحه المسرحية ألا وهو الحب وصراع الأنوثة والذكورة الذي ينتهي بنهاية سعيدة. تقتنع شيترا بدورها الذي أعطتها إياه الطبيعة فتحولت من صورة الممانع والمتمرد إلى الزوج المحبة والأم الرؤوم.

و هكذا يتوسل طاغور في مسرحه الفعل الدرامي والذائقة الجمالية ليؤلف طلابه ومريديه على الانسجام مع الطبيعة من خلال عمق الفكرة والحكمة وسحر الصورة والانعطاف على الجذور. ويتعهد الأجيال الطالعة عائدا بها إلى الطبيعة والكون كما في ينابيع الثقافة الهندية التي نشأت في قلب الطبيعة لا خلف أسوار المدن.

الرواية:

أما في الرواية فهناك تداخل بالأفكار والمواقف مابين ما كتبه في «الوطن والعالم» الذي أفصح طاغور فيه عن فكره السياسي والديني والاجتماعي والإصلاحي والوطني وبين شخصياته الروائية ولاسيما في روايتي «غورا» و«البيت والعالم». والروائي غالباً ما يموضع الذات. أي أنه يعالجها في سياقات ومواقف موضوعية بينما الشاعر يتوحد بها وينبثق صوته من رحمها. وكثيراً ما يتحول من خلال الأجناس الأدبية الموضوعي إلى ذاتي أو الذاتي إلى موضوعي حسب ضرورات التجربة الابداعية التي تنطوي على أبعاد نفسية وفكرية واجتماعية وحضارية من خلال خبرة المبدع ومعاناته فالنص الروائي قبل أن يصل إلى المتلقي يمر في تلك القنوات عبر الراوي والشخصيات التي يرسمها المؤلف.

فيتحرك طاغور من الوجدان والقصيدة الغنائية إلى السرد في الرواية أو ينتقل إلى المقالة والمحاضرة والمسرحية وهي مرجعيات تقنية للتجربة الابداعية يراعيها المبدع ولكنه يتجاوزها في آن ليثبت خصوصيته وأسلوبه. قد يكون هناك قواسم مشتركة بين القصيدة والمقالة والأقصوصة وقواسم فنية أخرى بين المسرحية والرواية ولكن كيف يمكن للوحة أن تستفيد من ذلك كله أو كيف تستفيد الأنشودة واللحن والأغنية والقطعة الموسيقية وهي إبداعات متداخلة ولكنها متمايزة في آن تمرس بها طاغور وأبدع.

غورا

تبدو رواية غورا للمتلقي الهندي مناظرة حول الهوية الثقافية ومنزلة الديانة والنظام الطبقي الديني (caste) والمرأة في الهندوسية طرحها طاغور للمناقشة في مطلع القرن العشرين ولكنها لم تحسم في إطار العصرنة والتقاليد الهندية، في الهند البريطانية المحتلة حيث تعرضت نخبتها المثقفة إلى آفاق فكرية جديدة من الثقافة الانجليزية ولتجربة مهينة من السيطرة مما عقد مسألة الحرية ووعي الذات.

في نهاية القرن التاسع عشر اصطدمت حركة الإصلاح الاجتماعي في البنغال بحركة إحياء جديدة وبالتأكيد على الوعي القومي الذي تحتضنه القيم الهندوسية والشعور بالحيرة بين المدنية الحديثة والهند القديمة [1].

يتصدى «غورا» لحركة التبشير التي يتهجم أنصارها على التراث الهندوسي وكتبه المقدسة. فتستيقظ في روحه نزعات الانعطاف على الجذور والبحث عن الهوية ويصطدم بالتقاليد. ويتعاطف مع الداعين إلى الإحياء الديني ويطعم الثقافة الهندية بالإنجازات الغربية من أجل بعث جديد للهندوسية بروح حديثة.

فالإحياء برأي طاغور لا يمكن أن يقتصر على الأشكال السياسية والإدارية لابد من نهضة فكرية حضارية تبدأ بالكائن الفرد وتنتهي بالشرائح الاجتماعية كافة عن طريق التربية والتعليم وإيقاظ الروح الكلي للمجتمع بدءاً بالانعطاف على الجذور وانتهاء بولادة الهند الحديثة في مواجهته للمبشرين والانجليز وعدم مساومته على جذور ثقافته الهندية مع التقليدين. يدرك أن الأزمة الوطنية أزمة معرفة وأزمة هوية فيتعايش مع العارفين والحكماء المنفتحين. ويشرع بدراسة الفانديتا وهو من أهم مصادر الهندوسية ويأمل من انعطافه على جذوره الحضارية والدينية أن تنبثق روح الهند الحديثة لذلك نجد غورا الذي لقبه مواطنوه بالنمر [2] ينبذ التعصب الديني أو الطائفي ولكنه يتسلح بالحب الإنساني بالعودة إلى الروح العليا في ذاته. وكأنما غورا يفصح عن خبايا طاغور.

غورا (1909) هي الرواية الخامسة في ترتيب روايات طاغور الاثنتي عشرة والأوسع. هو كاتب سيرة طاغور نفسه وسكرتير سابق لأكاديمية ساهيتا. ومترجم يشهد بما يلي عن هذا العمل: غورا هي أكثر من مجرد رواية. إنما هي ملحمة الهند مترجمة في حقبة حرجة من التاريخ الحديث. حينما كان الضمير الاجتماعي والوعي الفكري للنخبة المثقفة (الإنتلجانسيا) في مخاض الآلام المزبدة. مامن كاتب آخر يعطي تحليلاً ثاقباً للحياة الاجتماعية الهندية المعقدة بنقائضها المحتشدة أو

(1) رواية غورا صIX

(2) غورا ص 26-27

الشخصية القومية الهندية التي تستل جذورها من هندوسية ولدت من جديد تمد ذراعيها إلى إنسانية كونية.

ورغم النزعة البوليميمة الثرية في الرواية فإن المؤلف لم يفلت من يده خيط الموضوع الأساسي الذي استبقي الاهتمام به حتى النهاية[1].

اهتم طاغور بالسياسة العملية بين سنتي 1905-1908 بعد أن قسّم اللورد كرزون البنغال. وأثار غضب البلاد. ودفعها إلى المقاومة والثورة ضد تعسف الانجليز بغلبة تيار الوطنية المحافظة التي اعتمدت على التقاليد الرجعية والخرافات الدينية فانكفأت الحركة القومية الهندية في الاتجاه المعاكس لتوجهات طاغور التي تدعو إلى النضال ضد الخرافة والجهل في الداخل والاحتلال والظلم الوافد من الخارج ببناء الذات الحضارية وبالتربية والتعليم والتثقيف الجماهيري لخلق تيار تقدمي متوازن. وكانت نشاطات طاغور وإبداعه في تلك المرحلة في الأوج. إلا أن الفكر والسياسة قلما ينسجمان في صحبة طويلة في تاريخ الأمم مما جعل طاغور ينسحب بهدوء وينصرف كلياً إلى الإبداع الثقافي والفكري. وانتقل من المحاضرة والمسرح والغناء والأنشودة إلى السرد الروائي الذي يستوعب الحياة بكل أبعادها. ويتسع لتعدد الآراء والمواقف والشخصيات في حبكات موحدة تلتقي فيها الأبعاد الواقعية والدرامية ويجتمع فيها الجدل والغناء والنفس الملحمي كما في رواية «غورا» أو البعد النفسي والاجتماعي كما في «البيت والعالم» فتسللت خبرات النضال والمقاومة الميدانية عند طاغور إلى تجربته الإبداعية. وشكل الإبداع حضوراً بارزاً في الكثير من مواقفه وآرائه من أجل بناء النهضة ورسم مستقبل الأمة.

في رواية «البيت والعالم» يستعيد طاغور حبل السرة بين الواقع الاجتماعي والنبض النفسي الذي يحركه من خلال رسم الشخصية والحبكة. ويبقى المركز الجامع لذلك كله هو بناء الإنسان والوطن الذي يطمح إلى التقدم والنهضة فيروي لنا طاغور قصة عاطفية في قلب الأحداث القومية لنهضة الهند الحديثة. على لسان ثلاث شخصيات يربطها الحب والصداقة والوطن. نيكهيل الذي هو صورة أخرى عن قناعات طاغور وفكره وتطلعاته. ينعطف على جذوره الحضارية من أجل نهضة

(1) كريشنا كريبالاني في كتاب طاغور: حياة (1971) ترجمتنا

شعبه بانتماء صادق وولاء راسخ للحق والوطن والوحدة والكرامة والحرية في إطار إنساني.

و نقيضه صديقه سنديب من أيام الدراسة الذي يعاني استلاباً ثقافياً. فعنده الغاية تسوّغ الوسيلة. والقوة لا الحق هي معيار النجاح. والوطن والحرية يتجسدان بشخصه وأبهته. وهو وطني متطرف لا يتورع عن النذالة يتطلب من أتباعه الولاء المطلق. فالتحرر من عبودية المستعمر عنده منوط بالتحرر من عبوديات أخرى تفرضها علاقاتهم الاجتماعية. ويكاد يغوي زوجة نيكهيل «بيمالا» بالخروج على الرابطة الزوجية وخيانتها. البطش لا القناعة عنده هي السبيل إلى التحرير. فشخصية سنديب مركبة من أسوأ ما في الثقافة الهندية والثقافة الغربية. يدعي أنه من عبدة «كالي» إلهة القسوة في الأساطير الهندية. يتعبد قيم الغرب في تفكيره وسلوكه ولكنه يسخر بالحق الذي يثمنه نيكهيل عالياً. المهم في نظره هو أن يحقق النجاح. ولو بطرق ملتوية ووسائل عاهرة. أما «بيمالا» فهي مثال الزوجة الوفية قبل أن يدخل سنديب إلى حياتها الزوجية. جرفتها جاذبية سنديب وشخصيته ونجاحاته الوطنية مع شرائح معينة. وضحّت بما تملك من مال ومصاغ لتحقيق ما صوره سنديب لها مطلباً وطنياً ولكن من وراء ظهر صديقه وبالخفاء عنه استسلمت لجاذبية سنديب المغناطيسية. الضياع التي ورثها نيكهيل ليست بذات فائدة في نظره ليسوّغ قرصنته المالية. ويتقنع سنديب بعبادة الوطن. ويربطها بالولاء لشخصه بينما يرى نيكهيل: أنه غير مجد أن نحيل الوطن إلى صنم والباطل حقاً فالنجاح لغير الحق زيف وسقوط. وعلينا أن نفرق بين فعل ينتمي إلى اليوم. وفعل ينتمي إلى الزمن كله. وأن نتشبث بالحقيقة لا روح المعجزة. إن الذين يجبرون غيرهم على التضحية باسمها هم أعداؤها. إنهم يقطعون الحرية من الجذور لينالوها في القمة.

بينما يرى سنديب أن هدف الإنسان ليس الحقيقة بل النجاح. والغاية تسوّغ الوسيلة لا القيم والأخلاق. وإن ثمرة النجاح الحقيقي لا تنضج إلا بزرع الإفك. ويؤكد نيكهيل: «تاريخنا لا يحتاج إلى جواد؛ بل يتحرك بقوته الداخلية. ليتخذ صورته وشكله. يطمع سنديب أن تكون الهند قوية على النمط الغربي بهويتها العسكرية. ولكن نيكهيل يطمح أن تكسب الهند روحها الكلي لا النجاح المادي

العابر الذي يحجب الحق عن الإنسان، فتضيع الحرية فكثيراً ما تتجلى رؤية البناء المستقبلي لنيكهيل خلف الحاضر المفكك في الفوضى خلف الظلام والحزن».

و الحظ في رأيه يأتي إلى بابنا. ويعلن عن نفسه فيثبّت عجزنا عن استقباله. فيتهم سنديب نيكهيل بالخيال وعدم رؤية الواقع ويصيح قائلاً له حديثك حديث ملحد لأنك لا تؤمن بآلهتنا..و تنكر آيات حضورها. فيجيبه نيكهيل: إني قوي الإيمان بإلهي... يجب أن نكون قادرين على تلقي النعمة. الحماسه سكر قد يمنح قوة. ولكنه لا يعطي سلاحاً.

سنديب المستلب ثقافياً لا يرى من الغرب إلا أضواءه العالية ونجاحاته التي حققها على حساب الشعوب فيقتلع ذاته من الجذور خلافاً لنيكهيل، سنديب يعتقد أن البراهمة خزائن قوة ضائعة. فيتعلق بوهم عبادة الوطن والقوة. بينما نيكهيل لا يعبد آلهة باطلة ولا يستعين بالأوهام على ما هو حق.

هذا الجدل الفكري الحامي بين نيكهيل وسنديب كان وراء قناعة بيمالا بضرورة عبادة الوطن والتضحية بالنفس والنفيس من أجل نهوضه إلا أن هذه القناعة ظلت متصلة بأهمية سنديب كبطل متميز من أجل الخلاص. والمشهد كله ينام في الظلام لحنين مبهم. «بيمالا» ترى أن المنحة قوة من الله. أما الأسلحة فيمكن أن تقدمها الميكانيكا وحدها وستطالب الميكانيكا بأجرها قبل أن تقدم بضاعتها.

و بالرغم من اندفاع بيمالا إلى مساعدة سنديب بمالها ومصاغها. إلا أنها لم تنحرف عن أمانتها الزوجية. واكتشفت ولو في وقت متأخر هشاشة جاذبية سنديب وتهالك فكره ومُثله المتنافرة واعتماده على الحيلة. فعادت إلى قناعات زوجها ورؤياه.

في حبكات طاغور الروائية ورسم شخصياتها وموضوعاتها المركزية ومواقفها يقترن الصراع الدرامي بالسرد الروائي في الأعمال التي درسناها حصراً «غورا» و«البيت والعالم» و«القصيدة الأخيرة». ففي غورا تنتصر وحدة الهوية الوطنية ووحدة الجذور القومية والإنسان على التمزق والتشرذم الطائفي.

في «البيت والعالم» ينتهي صراع العاطفة لدى بيمالا بانتصار الواجب والولاء للهند لا للطبقة أو الطائفة أو الشخص.فلذا تتشبث بيمالا بزوجها ونصرة الوطن.

وكذلك في صراع الحب والميثاق الاجتماعي والأخلاقي في رواية «القصيدة الأخيرة» ينتصر الميثاق الاجتماعي على حب أوميتو الشخصية الإشكالية لمعشوقته لوبونو.

هنا نتذكر أحمد شوقي أمير الشعراء الذي كان رمزاً رئيسياً من رموز الإحياء للتراث القومي وبعث الهوية الثقافية في مسرحه: «علي بك الكبير» و«كليوباتره» و«مجنون ليلى» و«عنترة».

تنتصر العاطفة على الواجب تعبيراً عن تأثر شكسبيري واضح برومانسية متوهجة خلافاً لروح الإحياء أما طاغور في رواياته الثلاث يسير في الاتجاه المعاكس فينتصر عنده الواجب على العاطفة والحق على الباطل، والقيم على شهوات الذات انطلاقاً من ميثاق الاجتماع وقيم الأخلاق والهوية الوطنية الواحدة. بنزعة كلاسيكية صريحة والانتماء إلى الجذور.

فأبطال طاغور الرئيسيون في الروايات الثلاث يختارون الفعل الذي ينتمي إلى الزمن كله على الفعل الذي ينتمي إلى اليوم. وينحازون إلى الحق ولايستسلمون إلى المعجزات. فتلمع في ذاكرتنا الصلة بين نيكهيل كشخصية درامية وطاغور كروائي مبدع.

إن اللعنة التي وقعت على أبناء ساجار (60000)نسمة بأن يصيروا رماداً فلا تعود الحياة إليهم إلا إذا جرى في عروقهم وشرايينهم نهر الغانج فتنطق رفات البنغال «إني هنا». ويعلو صوت بيمالا في زحمة صراع العاطفة والواجب تقول لزوجها. «لنهب حياتنا لإزالة أسباب الشقاء عن بلادنا ولاندع فيض المشاعر يجرفني معك: إنك أميري.يا سيد هارتا. / بوذا نذر نذره وحيداً وأريد أن يكون ميثاقنا مشتركاً. وهكذا فالمرأة لم تعد أيقونة كما هي في الموروث الهندي بل شريكاً في زحمة النضال. فيذهب الرماد العقيم في مهب رياح الإرادة. وينكسر التمثال الحجر أمام روح الهند الحديثة التي بالإنسان تقوم من الموت»[1].

(1) في عالم طاغور "البيت والعالم" ترجمة د.شكري عياد المجلس الأعلى للثقافة 2000 ص 157-158.

طاغور وغاندي الوطن والعالم

بريطانيا العظمى التي لا تغيب الشمس عنها والتي استعمرت الهند لقرون عديدة قهرتها الهند بفكر المهاتما غاندي وفلسفته القائمة على المقاومة السلبية بعدم استخدام العنف. واستعادة الإنسان للوطن والتراث للإنسان والوطن.

كانت الهند من أكبر أسواق الامبراطورية البريطانية تأخذ مواردها الأولية من قطن الهند بأبخس الأثمان وتعيده إليها مصنوعات وملبوسات بأبهظ الأثمان. قهرها مغزل غاندي الذي أطلق عليه طاغور المهاتما أي «الروح العظيم». أحرق غاندي ثيابه الأجنبية ولبس ثوباً من صنع يديه من دون أن يطلق رصاصة واحدة وطلب من الهنود أن يحذوا حذوه.

العلاقة بين طاغور وغاندي تقوم على المواطنة المشتركة والهم الأكبر الذي كان يشغل المفكرين وقادة الشعب الخلاص من الاستعمار الانجليزي كما نحلم نحن حتى اليوم بالخلاص من الغطرسة الغربية وسيطرتها على مواردنا ونفطنا وأفكارنا واحتياجاتنا.

طاغور في ما كتبه عن «الوطن والعالم» يعبر عن رؤياه في الخلاص والتحرير ولكن بحلم ينبثق من خلفياته البراهمية. الوطن جزء من العالم والروح العليا لهذا العالم واحدة وكما أن الأفراد تتكون شخصياتهم من وعيهم لوحدة الروح واكتشافهم لها في ذواتهم كذلك الأوطان تجمعها روح واحدة على الناس أن يكتشفوها في ذواتهم. إن تحرير الهند وخلاصها من الاستعمار يبدأ من الإيمان بالحق واكتشاف الذات في إطار الإنسانية التي تتوحد بالروح العليا للعالم في الرؤيا الهندوسية والبراهمية.

الطوائف والطائفية بابتعادها عن هذه الوحدة وهذا الحلم تضرب وحدة الأمة في الصميم والاستعمار الغربي أياً كانت هويته يؤمن بالقوة لا الحق وأن الغاية تسوّغ الوسيلة وأن انتهاك حقوق الأمم بنهب الثروات وسلب الحريات وسوق الناس إلى العبودية يعتمد على الطائفية التي تعوق الأمم والأفراد عن الوصول إلى الروح العليا واكتشافها في قلب الذات والوطن والعالم.

فطريق غاندي إلى التحرير هي طريق طاغور ولكن برؤية مختلفة. المحبة لا الأحقاد هي البوصلة لتوجهات الجماهير. لكن بعض من تبنوا تحقيق حلم غاندي لم

يلتزموا بالمقاومة السلبية واستخدموا القوة والعنف فما كان من طاغور إلا أن توجس من هذه البادرة وتوجه بالنقد إلى التطرف والمتطرفين واستغلت وسائل الإعلام هذا الاختلاف في الرؤية وتوترت العلاقات بين طاغور وغاندي، الغاية واحدة بينما تختلف الرؤية والوسيلة، توجس طاغور من التطرف فاتهمه غاندي بالخيال والبعد عن حلمه بروح العالم الواحدة التي تحطمها شهوات البريطانيين وأطماعهم.

أدرك طاغور أنه كان قاسياً في نقده لغاندي وأنه ليس مسؤولاً عن التطرفات الجانبية التي جرت، فذهب إلى مقر غاندي واعتذر وتعانق الرجلان من أجل وحدة الهند وتحريرها وخلاصها. لقد أوقف طاغور عبقريته من أجلها. فبذل جهوداً كبيرة في توجيهه الفكري في الرحلات والمحاضرات وإبداعه الغني في تربية الأجيال من أجل بزوغ الفجر العظيم الذي يحلم به هو وغاندي إلا أنه توفي قبل بزوغ هذا الفجر (1941).

شيد طاغور حلمه في حضن الطبيعة وعلى سفوح الهملايا طفلاً ونفر من طرق التربية الرسمية التي كانت تقدم بأساليب قاسية إلى الأطفال الذين هم مظهر البراءة من الله يزودون بالوقائع لا الحقائق فيتعلمون الجغرافيا بينما ينفون عن الطبيعة. ويقصون عن الروح الكلي بينما تفتت الحقيقة إلى أجزاء لا تربطها وحدة.

ظل طاغور متشبثاً بالجذور الثقافية لحضارة الهند وتطلعاتها الدينية وعبر عن طموحاته بإنشاء طليعة من الأجيال الحديثة في المعاهد التعليمية التي أسسها مدرسة أو جامعة رافقها بنفسه ـ وغذاها بشعر ينبثق من رحم الفطرة يعبر عن الانسجام والوفاق بين الإنسان والطبيعة والإصغاء إلى رسائل الوحي التي تفد على مخيلته من الماوراء وعلّم طليعة من الأجيال أن تستخدم عقلها وحدسها ويدها بإنشاء قسم من نظامه التعليمي والتربوي للصنائع والزراعة ودرّبها على التنظيم والقيادة بممارسة سلطة ذاتية في العمل والإدارة وفي تلك الحقبة أبدع عدداً وافراً من قصائد جيتنجالي التي تعبر عن الحب والانسجام مع الفطرة والاستماع إلى حدس المخيلة التي تحرص على الانسجام مع الطبيعة ووحدة روح العالم لا التناقض معها ومحاولة الاستحواذ عليها وحلم السيطرة على الكون كما في الرؤية الغربية. في تلك الحقبة

أبدع طاغور أيضاً الكثير من أعماله المسرحية والدرامية مازجاً الشعر والموسيقى والغناء والرسم والمسرح للتعبير عن رؤياه وحلمه.

يتلقى الطلاب حقائق المعرفة في حضن الطبيعة ويجلسون على حصر تحت الشجر يتغذون بالمادة والروح ويمارسون التأمل في فترات محددة بثيابهم البيضاء كل منهم تحت شجرته المستقلة وبعد الفطور يؤدون صلاة قصيرة بين أصوات النواقيس ينشدون في الصباح هذا الدعاء من الأوبانيشاد:

«أنت أبونا. يا أبانا! كفر عنا كل خطايانا، وامنحنا ما هو خير.

نسجد لمن فيه السعادة

نسجد لمن فيه الخير

نسجد لمن يؤتي السعادة

نسجد لمن يؤتي الخير

نسجد لمن هو الخير

نسجد لمن هو الخير الأسمى

شانتي شانتي شانتي هاري أم»

الخاتمة

تحوّل حركة الاستشراق الشرق إلى غرب من خلال المعرفة المنهجية للسيطرة عليه. واستمرار امتلاك القوة المعرفية والاستراتيجية ونفوذ الاقتصاد والسياسة.

اللورد اللمبي لم ير في مصر العظيمة وريثة الحضارة الفرعونية والحضارة الإسلامية لأكثر من خمسة آلاف سنة جدارة بالتعليم العالي. لذلك حصر أنظمة التعليم فيها في أثناء الاحتلال بالمرحلة المتوسطة والثانوية فكانت حركة المقاومة الوطنية والإحياء الوطني والقومي والديني التي أعادت التوازن بالتربية والتعليم وحق المعرفة والبحث العلمي.

كذلك كانت الهند بالنسبة لشركة الهند البريطانية الشرقية والإدارة العسكرية الاستعمارية غير جديرة بالتعليم العالي وغير قادرة على حكم ذاتها بنفسها وجاذبية

الشـرق عربـاً وفرسـاً وهنـوداً تكمـن في الـتراث الـديني والصـوفي لا في العمـق التكنولوجي والعلمي.

والمرجح أن هذا كان من الأسباب التي أدت إلى تفكيك القوة العثمانيـة واحـتلال المنطقة العربية للبحر المتوسط والبحر الأحمر على طول مسـافة الطريـق إلى الهنـد للحفاظ على المصالح الاستعمارية من خلال إثارة الروح القومية بين الأتراك العـرب وإضعاف الروابط الحضارية المشتركة. وقد أضـحت هـذه الرؤيـة أكثـر وضـوحاً في توجهات العولمة التي أسفرت عن وجهها بالعداء للعرب والإسلام والهندوسية علـى حد سواء. حدد فوكوياما بعد انهيار الاتحاد السوفياتي عدو الحضارة الغربية بالإسلام والهندوسية في كتابه «نهايـة التـاريخ» مؤيـداً دعـوى ليفـي شـتراوس أن الإسـلام ديـن شمولي لا يقبل قيم الحرية والآخر. إن جاذبيـة شـرق غـرب وغـرب شـرق جـديرة بالدراسة بعمق. لماذا تنقض أوربا على الشرق المسـلم والهندوسـي بينمـا تحتضـن أجيالها الطالعة تجاربه الصوفية والدينية في التوجهات والحركـات المعرفيـة والفنيـة والإبداعية الحديثة.

وعلى المقلب الثاني لماذا يقاوم الشرق في حركاتـه الوطنيـة الغـرب عسـكرياً ويحتضنه علمياً وثقافياً. هل هي نظرية الحاجة والفـراغ؟! فكـل يسـعى إلى ضـمان البقاء وصيانة الهوية الحضارية ببناء الذات معرفياً وعلمياً. يسـد مـا يحتـاج إليـه مـن موروثه القومي بالإحيـاء أو مـن المـوروث الإنسـاني بالانفتـاح. هنـا نتـذكر طـاغور ونتذكر المهاتما غاندي الذي أفصح أنه يشرع نوافذه لكـل الريـاح مـن أجـل الحيـاة. لقد أطلق طاغور على المهاتما لقب الروح العظيم رغم توجسه أنه قد أطلق قوى قد لا يستطيع التحكم بها.

و في توجه الهند والمسلمين إلى بناء دولـة لهـم منفصـلة عـن الهنـد بـذل غانـدي جهوداً مستميتة لبقاء وحدة الهند كقوة قاريـة وهويـة موحـدة هنـا نتـذكر الطهطـاوي والأفغاني والشيخ محمد عبده والكواكبي بتوجهاتهم الدينية والقومية في بنـاء الإحيـاء النهضوي على أسس حضارية موحدة في وجه الزحف الغربي وتفكيك الشرق. فهـم يعتمدون على رؤية مشابهة بإحياء التراث وتطعيمـه بالإنسـان والعقـل والحريـة مـن أجل النهضة والولادة الثانية التي تتعانق فيها الأصالة والحداثة.[1]

لم يكن تحرر الهند سهلاً من القبضة البريطانية فقد تكونت طبقة من الهنود مستلبة من جذورها الحضارية ومشبعة بثقافة الانجليز ومفاهيمهم ولغتهم، وكما يقول شاعرنا الشعبي في حقبة الاستعمار الفرنسي كل فرنجي برنجي فاللغة والثقافة بعد ما يقارب القرنين (1757-1947 م) من الاستعمار البريطاني هي لغة الآخر وثقافته التي تهجن المواطن الهندي وتدجنه كتابع للامبراطورية والمصالح البريطانية لم تكن لتستمر كل هذا الزمن لولا البنية الثقافية الغربية التي فُرضت على الهندي لذلك فالعودة إلى اللغة الأم أو اللغة القومية كانت من أهم الخيارات الصعبة التي عانتها الهند والباكستان بعد الاستقلال. من هنا نقدر خيار طاغور للغة البنغالية للتعبير عن إبداعه وفكره. وخيار الباكستانيين للغة الأوردية وتقديرهم للعربية. هذا لا يعني العداء للغات الأجنبية التي نحتاجها في البحث العلمي واختراق الجدار التكنولوجي، بقدر ما يعني العودة من المنفى إلى الوطن. كما عبر المفكر الجزائري مالك بن نبي عن شكواه من الإبداع بالفرنسية والحنين إلى العربية لغة الحلم والطفولة ولغة التراث والإبداع ولغة الحرية.

هذا لا يمنع من أن يتقن المرء لغات أخرى وفي طليعتها لغة المستعمر الذي فيما يصادر اللغة يصادر المصالح العليا للأمة وحلمها بالولادات الجديدة. فمن هنا نرى أن الاستعمار لم يكن قوة عمياء؛ بل كان مؤسسة فكرية وعسكرية تخدم مصالح الاحتلال على كل الجبهات. ولاسيما الاستراتيجية البعيدة المدى في الاستمرار والبقاء ومن هنا نفهم لماذا انعطف طاغور على البراهمية والسنسكريتية. وتحلى بالإيمان والصبر في خدمة الأجيال الصاعدة في مؤسساته التعليمية والتربوية التي أسسها في ريف البنغال وسخر كل قواه لإرساء قواعد النهضة. وفيما بعد حينما رغب في التواصل الإنساني قام هو نفسه بترجمة كثير من إبداعه إلى اللغة الانجليزية. وخاطب المستعمر بعقليته ولغته.

هناك حضارة إنسانية كونية واحدة تبنيها الأمم. وتشارك فيها من خلال جذورها وتراثها وإبداعها في تواصل حضاري دائم.

الروح العليا التي يكتشفها طاغور في ذاته أولاً وفي الآخر ثانياً هي في الحاضر صيرورة جديدة للجذور الحضارية السالفة الراقدة في ذاكرة التاريخ واستشراف ذكي للمستقبل.

إن مستقبل الإنسانية عمل مشترك لكل الأمم لا تفرضه أمة على أمة. هذه الروح الواحدة تكلم عنها غوته في الديوان الشرقي للمؤلف الغربي. وتكلم عنها محمد إقبال في شعره الصوفي. كما تكلم عنها جبران خليل جبران في النبي. وولت ويتمان في أوراق العشب يحلمون ويؤمنون أن المستقبل هو للحق وللحرية كما عبر طاغور في تجربته الإبداعية في بعدها الحضاري.

المصادر

- روائع طاغور في الشعر والمسرح، شعر جيتنجالي- جني الثمار البستاني، الهلال. مسرح: دورة الربيع- شيترا. نقلها إلى العربية الدكتور بديع حقي بيروت. أيار 1979.
- رابندرانات طاغور، في عالم طاغور «البيت والعالم» تقديم وترجمة شاعر الحب والسلام د.شكري عياد القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة 2000.
- رابندرانات طاغور القصيدة الأخيرة،رواية، ترجمة فريد حالم الشحف وثائر زين الدين رواية اللاذقية دار الحوار للنشر 2006.
- محمد كامل حسن المحامي عباقرة خالدون طاغور، بيروت. بدون تاريخ.
- Rabindranath Tagore, gora, Translated, from Bangla with notes by sujitmukherjee, introduced by meenakshi mukherjee. Sahitya akademi 2001.
- جان كلود كاربيه- بيتر بروك، المهابهاراتا عن الملحمة الهندية القديمة ترجمها إلى الانجليزية بيتر بروك ترجمها إلى العربية ممدوح عدوان وزارة الثقافة دمشق 1996.
- د.نذير العظمة،جبران خليل جبران، في ضوء المؤثرات الأجنبية دمشق دار طلاس 1987.
- د.نذير العظمة الطريق إلى دمشق وزارة الثقافة 2009.
- الموسوعة العربية العالمية الرياض 1996.
- الانترنت.
- مجلة فكر بيروت.
- مجلة المعرفة دمشق. ■